

Labirinti 139



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Studi Letterari,
Linguistici e Filologici

Collana Labirinti n. 139
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici
Palazzo Verdi - Piazza Venezia, 41 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281722 Fax 0461 281751
<http://www.unitn.it/dslf/publicazioni>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-414-2

Finito di stampare nel mese di marzo 2012
presso la Tipografia Alcione (Trento)

Nicola Ribatti

Allegorie della memoria
Testo e immagine nella prosa
di W. G. Sebald

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università di Trento

Andrea Comboni
Università di Trento

Alessandro Fambrini
Università di Trento

Paolo Tamassia
Università di Trento

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*

SOMMARIO

| | |
|---|-----|
| Introduzione | 9 |
| I. LA TRAMA E L'IMMAGINE: <i>SCHWHINDEL.GEFÜHLE</i> | |
| 1. <i>La poetica del Bastler</i> | 31 |
| 2. <i>Immagine e codici semiotici</i> | 41 |
| 3. <i>Il ritorno del represso</i> | 45 |
| 4. <i>Postmemoria</i> | 65 |
| 5. <i>Conclusioni</i> | 70 |
| II. FOTOGRAFIA E POSTMEMORIA: <i>DIE AUSGEWANDERTEN</i> | |
| 1. <i>Fotografia e narrazione</i> | 73 |
| 2. <i>Il livello intradiegetico</i> | 80 |
| 3. <i>Il livello extradiegetico</i> | 96 |
| III. STORIA ED ENTROPIA: <i>DIE RINGE DES SATURN</i> | |
| 1. <i>Griglie, spirali, labirinti</i> | 103 |
| 2. <i>Immagini</i> | 130 |
| 2.1 <i>L'immagine fotografica come memento mori</i> | 130 |
| 2.2 <i>Der Blick des Saturn</i> | 136 |
| 2.3 <i>Immagine ed episteme</i> | 155 |
| IV. <i>MEDIA</i> , STORIA E TRAUMA: <i>AUSTERLITZ</i> | |
| 1. <i>« Quasi jenseits der Zeit »</i> | 163 |
| 2. <i>Dialettica dell' Illuminismo</i> | 173 |
| 3. <i>« The return of the Deads »</i> | 190 |
| 4. <i>Trauma e postmemoria</i> | 206 |
| Conclusioni | 215 |
| Bibliografia | 221 |

ABBREVIAZIONI

Le opere di Sebald vengono di seguito così abbreviate:

| | |
|--|-----|
| - <i>Die Beschreibung des Unglücks</i> (Sebald 1985) | BU; |
| - <i>Nach der Natur</i> (Sebald 1988) | NN; |
| - <i>Schwindel.Gefühle</i> (Sebald 1990) | SG; |
| - <i>Die Ausgewanderten</i> (Sebald 1992) | AG; |
| - <i>Die Ringe des Saturn</i> (Sebald 1995a) | RS; |
| - <i>Unheimliche Heimat</i> (Sebald 1995b) | UH; |
| - <i>Logis in einem Landhaus</i> (Sebald 1998) | L; |
| - <i>Luftkrieg und Literatur</i> (Sebald 1999) | LL; |
| - <i>Austerlitz</i> (Sebald 2001) | A; |

All'abbreviazione segue il numero di pagina.

Le opere di Benjamin vengono di seguito così abbreviate: per i saggi *Di alcuni motivi in Baudelaire* e *Zentralpark* si è fatto riferimento ad *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (abbr. AN), edizione curata per Einaudi da Solmi (Benjamin 1962). Per il *Dramma barocco tedesco* (DB) si è utilizzata l'edizione Einaudi tascabile del 1980 (Benjamin 1980). Per il saggio sull'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica e per il saggio sulla fotografia (ART) si è fatto riferimento all'edizione Einaudi del 1991 (Benjamin 1991a e b). Per le altre opere, in particolare per il saggio *Sul concetto di storia* e per il *Passagen-Werk*, si è utilizzata l'edizione delle *Opere complete* (OC) curata da Einaudi (Benjamin 2000-2008) con indicazione del volume e della pagina.

INTRODUZIONE¹

Venuto a mancare prematuramente nel dicembre del 2001, W. G. Sebald è stato considerato uno degli scrittori tedeschi più innovativi nel panorama letterario di questi ultimi anni. L'acribia dei critici, che sta producendo una quantità crescente di contributi, nella sua opera ha messo particolarmente in rilievo la rappresentazione problematica della storia, della memoria e della trasmissione trans-generazionale. Uno degli aspetti più innovativi della prosa sebaldiana è ad ogni modo l'uso delle fotografie, e in genere delle immagini, all'interno del *continuum* testuale. Numerosi contributi critici si sono soffermati sul ruolo che questo materiale visuale gioca nella costruzione di narrazioni storiche personali, familiari e collettive nonché sul legame e l'interazione tra immagine e testo.² La precipua natura del testo sebaldiano ha pertanto richiesto un approccio interdisciplinare e ha favorito l'utilizzo di molteplici strumenti critici allo scopo di chiarire la relazione *interdiscorsiva*³ tra visuale e verbale all'interno della ricostruzione della storia e della memoria collettiva. L'opera di Sebald rimanda pertanto a una molteplicità di temi che hanno visto un particolare sviluppo soprattutto nell'ambito degli studi culturali: la combinazione testo-immagine, il ruolo della fotografia, l'*intermedialità* rappresentano temi fondamentali all'interno dei *visual studies*;⁴ il problema della costru-

¹ Parte dell'Introduzione e del capitolo I sono apparsi, in forma ridotta e modificata, in «Aisthesis», 2 (2009), 51-75. Ringrazio il prof. Fabrizio Desideri per averne autorizzato la pubblicazione nel presente volume.

² Per una rassegna dei principali *topoi* all'interno della critica sebaldiana si vedano Long 2004, Long 2007 e Long 2008. Un ricco *Forschungsbericht* è presente in Sheppard 2009. Utile, anche se non aggiornato, McCulloh 2003.

³ Per una definizione di *interdiscorsività* si veda Adam, Heidmann (eds.) 2005.

⁴ Cfr. Cometa, Coglitore, Mazzara (a cura di) 2004. Per un'introduzione alla *cultura visuale* sono utili: Sturken, Cartwright 2001; Mirzoeff 2005. Per la ricezione della fotografia nella letteratura si veda Horstkotte, Pedri (eds.) 2008;

zione della memoria, soprattutto della memoria traumatica, si colloca in quello che negli ultimi anni è stato definito *memory boom*; la riflessione sulla Shoah e sulla crisi della testimonianza è al centro dei *Jewish Studies*. Indagare il rapporto tra testo e immagini nella prosa sebaldiana, oggetto del presente scritto, significa dunque riferirsi ad una serie di temi e problemi cui *l'interdiscorsività* tra testo e immagine è indissolubilmente legata. Si ritiene opportuno proporre qui di seguito un rapido panorama degli studi dedicati alla visualità e alla memoria.

1. *Testo e immagine: i visual studies*

Negli ultimi anni molti teorici hanno preso posizione contro la nota distinzione, teorizzata da Lessing, secondo cui l'arte verbale sarebbe caratterizzata da una dimensione temporale, quella visiva da una dimensione spaziale.⁵ Già Roland Barthes, negli anni Settanta, esortava a non considerare il verbale e il visuale come dimensioni differenti, ma invitava ad apprezzare nei testi letterari la presenza di entrambe le componenti (Barthes 1970, 7). Negli anni Novanta Mieke Bal riprende l'appello di Barthes e, sottolineando la presenza di aspetti verbali e narrativi nelle immagini, afferma che è in corso un cambiamento di paradigma basato sul presupposto che

the culture in which works of art and literature emerge and function does not impose a strict distinction between the verbal and the visual domain. In cultural life, the two domains are constantly intertwined. (Bal 1990, 5).

Ceserani 2011.

⁵ «Se è vero che la pittura adopera per le sue imitazioni mezzi affatto differenti dalla poesia; quella cioè figure e colori nello spazio, questa invece suoni articolati nel tempo; se i segni debbono avere indiscutibilmente un rapporto con ciò che indicano, segni ordinati uno accanto all'altro possono esprimere soltanto oggetti, che esistono uno accanto all'altro, o le cui parti esistono una accanto all'altra, mentre segni che si susseguono esprimono solo oggetti che seguono uno dopo l'altro, o le cui parti seguono una dopo l'altra. Oggetti che esistono uno accanto all'altro, o le cui parti esistono una accanto all'altra, si chiamano corpi. Quindi i corpi con le loro proprietà visibili sono oggetti propri della pittura. Oggetti che seguono uno dopo l'altro, o le cui parti seguono una dopo l'altra, si chiamano in generale azioni. Quindi le azioni sono l'oggetto proprio della poesia» (Lessing 1954, 98-99).

Questo mutamento di paradigma è stato riconosciuto nell'ambito dei fenomeni culturali ed è stato associato all'idea di un «pictorial turn» (Mitchell 1994) o di una «ikonische Wende» (Boehm 1994) in contrapposizione al «linguistic turn» cui alludeva Rorty alla fine degli anni Sessanta (Rorty 1968). Il «visual turn» (Jay 2002, 87) nasce anzitutto come risposta alla crescente presenza di immagini nella cultura contemporanea: si pensi alla grandissima diffusione dei media visuali quali fotografia, televisione, film, ma anche alle nuove forme di combinazione intermediale tra testo e immagine presenti non solo nei giornali, ma, in modo sempre più crescente, anche all'interno della produzione letteraria e narrativa. Gli studiosi di cultura visuale non mirano tuttavia ad affermare una presunta 'superiorità' del visivo sul testuale, ma propongono di superare l'antica dicotomia sottolineando come nella produzione di senso partecipino parimenti elementi testuali e verbali: «the meaning is made out of the visual, aural, and textual world of representations» (Sturken, Cartwright 2001, 3). Nell'indagare le relazioni tra visuale e testuale, i *visual studies* evidenziano come tutte le immagini siano in qualche modo accompagnate da una qualche forma di linguaggio, quale può essere una didascalia, un titolo, l'interpretazione di un dipinto in un catalogo di museo o la conversazione tra due osservatori dinanzi a un'opera.⁶ Altri studiosi affermano inoltre che le immagini, oltre ad integrare al proprio interno elementi linguistici, possono alludere a forme verbali di narrazione ed essere in sé 'descrittive', possono cioè assolvere a quelle funzioni generalmente associate al linguaggio (Alpers 1984). Alcuni teorici hanno posto l'accento sulla narratività intrinseca all'immagine e sul carattere visuale del linguaggio verbale. Mitchell afferma che

the visual representations appropriate to a discourse need not be imported: they are already immanent in the words, in the fabric of description, narrative 'vision', represented objects and places, metaphors, formal arrangements, and distinctions of textual functions. (1994, 99)

Secondo Mieke Bal (1990; 1996) le immagini posseggono una narratività intrinseca che emerge a livello *performativo*, cioè sul

⁶ Già Barthes affermava che l'interpretazione delle immagini è indissolubilmente legata al linguaggio, il quale ne veicola in modo *ideologico* la lettura. Cfr. Barthes 1985.

piano della ricezione, nell'atto stesso della lettura. Le immagini possono essere «lette» e pertanto ad esse possono essere applicati quegli strumenti narratologici e semiotici generalmente utilizzati per i testi verbali:⁷ ne è dimostrazione il fatto che esse posseggono una «focalizzazione», cioè una prospettiva, e dunque possono essere lette in termini narratologici. Poiché la loro lettura si svolge nel tempo e attiva a livello performativo la focalizzazione intrinseca alle immagini, la studiosa ritiene che anche «static images narrate» (Bal 1996, 222).

Numerosi sono stati poi i contributi riguardanti lo studio dell'intermedialità, cioè della reciproca combinazione (o traduzione) tra testo e immagine. La teoria dell'intermedialità distingue in genere tra un'intermedialità «manifesta» (o «diretta»), in cui testo visivo e verbale sono concretamente riuniti, e una intermedialità «nascosta» (o «indiretta»), in cui i due media non sono concretamente presenti, ma in un *medium* per così dire principale si trova allusione ad un altro *medium* secondario⁸. All'interno di questa opposizione binaria si possono cogliere tuttavia tutta una serie di sfumature: l'allusione, l'*ékphrasis*, il testo illustrato, l'inserzione di un'immagine con un titolo, sino a giungere alla tecnica del montaggio di testo e immagine.

Uno degli interrogativi che gli studiosi si sono posti è se effettivamente questi testi «sincretici» siano da considerarsi «unitari» o se i media, pur commisti, non rimangano distinti. Clüver ritiene ad esempio che in numerosi testi «multimediali»

the interpenetration of visual and verbal signs is such that the meaning constructed from the text as a whole will be quite different from the meanings derived from the signs alone. (1989, 57)

Peter Wagner si basa sullo stesso assunto teorico. Egli riprende a tal proposito il concetto di *iconotesto*,⁹ da lui definito come un prodotto in cui «the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images» (1996, 16), e sottolinea come in esso testo e immagine siano strettamente interdipendenti nella produzione di senso. Gli *iconotesti*

⁷ Si veda a tal proposito anche Segre 2003.

⁸ Cfr. Rajewsky 2002 e Wagner 2006.

⁹ La definizione di *iconotesto* si deve a Montandon: cfr. Montandon (ed.) 2002.

integrano gli aspetti semantici e retorici dei segni verbali e visivi in un dispositivo testuale unitario che richiede al lettore l'interpretazione di entrambe le componenti.

Atri studiosi hanno tuttavia posto l'accento sulla distinzione, quando non sull'irriducibile incompatibilità, tra testo e immagine all'interno dei dispositivi sincretici. Elkins ad esempio afferma:

To see what a picture is, is to see what about it cannot be described. Pictures are always partly nonsemiotic, and that is enough to stall interpretations that attempt to say directly what images mean without attending to what they are as images. (1998, 47)

Secondo Boehm (1995, 30), l'immagine possiede una struttura logica che è accessibile per via esclusivamente iconica. Il concetto di iconotesto non è pertanto accettato da tutti gli studiosi, i quali tendono comunque a evidenziare la presenza di una gerarchia tra testuale e verbale nella negoziazione del senso. Il dibattito è ad ogni modo estremamente vivo.¹⁰

All'interno dei *visual studies* un posto di particolare rilievo è dedicato alla fotografia. Gli studiosi si sono soffermati in particolar modo sul legame tra fotografia e narrativa,¹¹ sulle interazioni tra teoria della letteratura e fotografia,¹² sulla ricezione della fotografia da parte della letteratura.¹³ Questa ha infatti subito colto, in modo critico o entusiasta, il profondo cambiamento prodotto nella cultura dall'invenzione della fotografia, soprattutto in merito al suo statuto referenziale e al valore documentario che essa sembra possedere. La ricezione della fotografia segue una scansione in grandi paradigmi. In Germania, dove il pensiero hegeliano e post-hegeliano aveva creato una polarità tra opera d'arte autentica, frutto della vitalità e creatività del *Geist*, e meccanica riproduzione della realtà, la fotografia era stata collocata nel polo negativo del *Mechanismus*. Tiersch, nella sua *Allgemeine Ästhetik* del 1846, affermava che la fotografia riproduce «den Charakter des Toten und des Leblosen, es fehlt ihm der frische Hauch menschlichen Lebens».¹⁴ Con Zola

¹⁰ Si veda Horstkotte, Leonhard (Hrsg.) 2006; Leonhard, Horstkotte (eds.) 2007; Horstkotte, Pedri (eds.) 2008.

¹¹ Cfr. Bryant (ed.) 1996; Hughes, Noble (eds.) 2003.

¹² Cfr. Petit 2006.

¹³ Cfr. Koppen 1987; Plumpe 1990; Vangi 2005; Steinaecker 2007.

¹⁴ Citato in Plumpe 1990, 44.

si assiste al rovesciamento di questo paradigma, per cui la fotografia, proprio per il suo carattere di meccanica e imparziale riproduzione della realtà, fa nascere negli scrittori l'aspirazione ad una sorta di «scrittura fotografica».

Il paradigma naturalista viene ripreso, ma paradossalmente rovesciato, verso la fine del XIX secolo. Dopo la scoperta dei raggi X da parte Röntgen, la fotografia viene percepita come mezzo che può riprodurre non solo la realtà visibile, ma può documentare anche l'esistenza di ciò che non è visibile. Non a caso essa conoscerà grande successo nell'ambito dell'occultismo e il legame tra fotografica e le epifanie dell'occulto sarà ancora presente in opere come *Der Zauberberg* di Thomas Mann.

Con le Avanguardie storiche il paradigma magico subisce un'ulteriore rielaborazione. Grazie al Surrealismo, al Futurismo e al Dadaismo si attua una piena trasformazione della fotografia da tecnica di rappresentazione in tecnica di produzione estetica. Per Breton, ad esempio, il processo della scrittura artistica, la scrittura automatica, va a coincidere con quello dell'automatismo fotografico poiché entrambi consentono l'accesso alla sfera invisibile dell'inconscio. Con Breton si avranno inoltre i primi rilevanti esempi di combinazione sincretica tra testo verbale e fotografia.¹⁵

L'intero processo fotografico si presenta come metafora della *mémoire involontaire* nella *Recherche* di Proust: le impressioni «marcano» la coscienza in modo quasi meccanico, indipendentemente dalla volontà, così come la luce colpisce i sali d'argento. Dopo un periodo di «latenza» i ricordi riemergeranno in modo improvviso e casuale, come accade nel caso dello sviluppo fotografico. Mieke Bal ha inoltre sottolineato come la fotografia fornisca a Proust una «metafora» non solo del processo mnestico, ma anche della scrittura stessa.¹⁶

Negli anni Settanta la *pop art* inizia a servirsi in modo peculiare dell'immagine fotografica. Se essa, quando presente, fino ad allora aveva avuto una funzione di mera illustrazione rispetto al testo verbale, scrittori quali Brinkmann e Kluge ricorrono alle tecniche del montaggio di testo e immagine per creare un genere testuale ibrido, definito sulla scorta di Morris come «photo-text», in cui l'imma-

¹⁵ Si pensi a *Nadja*, testo cui si rifarà lo stesso Sebald in *Austerlitz*.

¹⁶ «The photographic mechanism can be seen at work in the cutting-out of details, in the conflictual dialectic between the near and the far, and in certain 'zoom' effects» Bal 1997, 201. Si veda anche Bal 2006.

gine è strettamente integrata con il testo. Tale integrazione giunge al culmine proprio nelle opere di W. G. Sebald. L'inserzione delle fotografie all'interno della prosa crea una duplice dinamica paradossale per cui il testo verbale, grazie al valore documentario convenzionalmente attribuito alle immagini, tende ad ottenere una patente di veridicità, mentre queste a loro volta, isolate dal proprio contesto e inserite in un testo narrativo, acquisiscono un valore *retorico* e finzionale. Ne deriva un dispositivo testuale costantemente oscillante tra realtà e finzione, documento e ricostruzione soggettiva.

Vastissima è poi la riflessione teorica che si è sviluppata, soprattutto nel Novecento, sulla fotografia. Qui ci limitiamo a citare solo i contributi più rilevanti per l'opera sebaldiana. Walter Benjamin è il primo che valuta la fotografia nell'intreccio dei cambiamenti sociali e ideologici che caratterizzano la modernità. Nella *Piccola storia della fotografia* il filosofo berlinese interpreta tale *medium* come il primo mezzo di riproduzione «veramente rivoluzionario» (ART, 21) perché, insieme al cinema, rompe le abitudini fruibili del pubblico, assuefatto a consumare il prodotto estetico e le immagini artistiche secondo modalità di tipo culturale, cioè restando legati ad un abito fruitivo di tipo religioso-sacrale e limitato ad una cerchia elitaria. Al valore culturale (*Kultwert*) la fotografia sostituisce quello espositivo (*Ausstellungswert*).

Il saggio di Susan Sontag *Sulla fotografia* (1978) si concentra sulle trasformazioni antropologiche determinate dalla comunicazione di massa. Per Sontag la constatazione di un mondo d'immagini che si sostituisce al mondo reale è riconducibile ad una profonda trasformazione, tipica della modernità, dell'idea di realtà. Non è più valido il disprezzo platonico dell'immagine quale *analogon* imperfetto della realtà: gli uomini contemporanei attribuiscono alle immagini un carattere di veridicità di grado non inferiore alla realtà che esse rappresentano.

Un posto di rilievo è occupato ad ogni modo dai saggi di Roland Barthes. Nei suoi primi contributi dedicati alla fotografia¹⁷, raccolti in *L'ovvio e l'ottuso* (1985), egli coniuga strumenti marxisti e la linguistica saussuriana e considera la fotografia come potente strumento ideologico al servizio di stampa, pubblicità e propaganda politica. L'immagine fotografica utilizzata dai media è indis-

¹⁷ Si tratta de *Il messaggio fotografico* (1985, 5-21) e *Retorica dell'immagine* (1985, 22-41).

solubilmente legata al linguaggio. Se, in generale, l'immagine è polisemica, «catena fluttuante di significati» (1985, 28) che il lettore può in parte scegliere e in parte ignorare, il linguaggio che la accompagna, nella forma della didascalia o del commento, regola e veicola l'interpretazione in modo «repressivo». In quanto indistricabilmente legata al linguaggio verbale, l'immagine possiede una *retorica*, una sua forma significativa che rinvia ad una precisa *ideologia* ad essa sottesa.

Alla fotografia Barthes dedica poi quello che è stato considerato il suo testamento spirituale: *La camera chiara* (1980). Qui l'autore considera la questione ontologica del significato della fotografia non più con metodo semiotico, ma attuando una commistione fra analisi fenomenologica e suggestioni derivanti dalla psicoanalisi lacaniana. Nella prima parte del saggio Barthes propone la nota distinzione tra *studium*, l'investimento culturale che la foto esige dal suo osservatore (lo *Spectator*), e il *punctum*, ciò che, all'interno dell'immagine, ferisce l'osservatore. Nella seconda parte Barthes cerca di individuare il *noema* della fotografia. Essa presenta la realtà senza filtri semiotici, ma per abbandonarsi a un'esperienza effettiva della realtà l'uomo deve abbandonare lo scudo protettivo del linguaggio e darsi a quell'unica esperienza per cui non c'è nulla da dire: il dolore per la morte, per ciò che non potrà più tornare. Barthes afferma: «Il nome del *noema* della fotografia sarà quindi: 'È stato' o anche: *l'Intrattabile*» (1980, 78). La fotografia è dunque l'immagine viva di una cosa morta. Non vi è in questo caso alcun recupero proustiano del passato: essa non ricorda il passato e quindi non restituisce ciò che è stato cancellato dallo scorrere del tempo. Al contrario, la fotografia sottolinea una distanza, una perdita irreparabile: essa incarna la paradossale presenza di ciò che non è più.

Alcuni studiosi hanno poi tentato di indagare il peculiare legame tra fotografia e realtà individuando la specificità dell'immagine fotografica rispetto, ad esempio, a quella pittorica. Da questo punto di vista è stato sottolineato da più parti la difficoltà nello stabilire lo statuto semiotico dell'immagine fotografica: essa, in quanto intrattiene un rapporto di somiglianza con quanto rappresentato, può essere considerata, nei termini della semiotica di Peirce, come *icona*, ma anche come *indice* di una realtà esterna oppure come *simbolo*. Da questa polisemia deriva la difficoltà nello stabilire in modo preciso il tipo di legame che lega la fotografia alla realtà. Così si esprime Stanley Cavell:

We might say that we don't know how to think of the connection between a photograph and what it is a photograph of. The image is not a likeness; it is not exactly a replica, or a relic, or a shadow, or an apparition either, though all of these natural candidates share a striking feature with photographs—an aura or history of magic surrounding them. (1971, 17-18)

Affermando che la fotografia non è propriamente (o solamente) né «a replica», termine con cui si allude all'iconicità dell'immagine, né «a relic», cioè il frammento di qualcosa che non esiste più, né «a shadow or an apparition», termini con cui si allude all'indicalità, l'autore dichiara la propria frustrazione per l'impossibilità di definire la natura del particolare e privilegiato legame tra realtà e immagine fotografica. Tuttavia uno degli attributi principali che le viene riconosciuto consiste proprio nel suo statuto indicale e documentario, nonostante autori come Barthes, van Alphen (1997; 2002) o Flusser (2006) abbiano ripetutamente sottolineato il carattere ingannevole e ideologico di tale assunto. Le fotografie, nel momento in cui sono inserite, ad esempio, in opere di finzione, divengono a loro volta finzionali. Esse non mostrano in modo oggettivo il reale, ma suggeriscono a livello *performativo* un effetto di realtà al lettore. La realtà che esse invocano è letteraria e pertanto è *costruzione poetica*.

I contributi teorici più recenti hanno messo in rilievo il legame tra fotografia e lutto (Cadava 1998), fotografia e memoria (Hirsch 1997; 2001; 2008), fotografia e trauma (Baer 2005). Il nesso tra memoria e fotografia era stato già intuito da Freud. In *L'uomo Mosè e la religione monoteistica* (1934-38) egli utilizza la metafora fotografica per spiegare il fenomeno della latenza (*Nachträglichkeit*). Il processo psichico per mezzo del quale un evento, accaduto nell'infanzia e successivamente dimenticato, riemerge a distanza di tempo è paragonato all'atto fotografico, il quale implica una necessaria distanza temporale tra l'attimo in cui la luce impressiona la pellicola e il momento in cui emerge l'immagine vera e propria. In *Al di là del principio di piacere* (1920) Freud si sofferma sulle nevrosi traumatiche e sulla coazione a ripetere, cioè sul meccanismo in base al quale i ricordi traumatici, rimossi dalla coscienza, riemergono nel soggetto e vengono esperiti in modo compulsivo, incontrollato ed estremamente vivido. Fotografia e memoria traumatica sarebbero pertanto accomunati da due fattori principali: quello della visualità e quello della latenza.

Le intuizioni freudiane sono state riprese e rielaborate da alcuni studiosi. Cathy Caruth (1995) ha messo in rilievo la frattura esistente tra la percezione dell'evento traumatico e la sua comprensione, che avviene in modo differito:

[Il trauma consiste] solely in the structure of its experience or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the once who experiences it. (Caruth 1995, 3)

Tra gli altri contributi si possono ricordare i lavori di Ulrich Baer ed Ernst van Alphen. Ulrich Baer (2002), in un saggio dedicato alle fotografie scattate dai nazisti nel ghetto di Lodz, sottolinea che il legame tra memoria, trauma e fotografia intuito da Freud non ha mero carattere metaforico, ma implica analogie di tipo strutturale tra l'atto fotografico e la memorizzazione di atti traumatici. Baer afferma che, analogamente al

puzzingly accurate imprinting on the mind of an overwhelming reality [in trauma], photography provides a mechanically recorded instant that was not necessary registered by the subject's own consciousness. (Baer 2005, 8)

Ciò consentirebbe al soggetto di accedere a «experiences that have remained unremembered yet cannot be forgotten» (2005, 7) fungendo così da strumento attraverso cui ricordare eventi che «becomes [...] meaningful only *in* and *as* representation» (2005, 12).

Ernst van Alphen si è invece interessato al rapporto tra visualità e trauma nelle arti e nella letteratura (1997; 2002). Lo studioso ha sottolineato in particolar modo come l'esperienza traumatica della Shoah abbia determinato una frattura nel tradizionale legame tra visione e comprensione.

Altri studiosi infine, sulla scorta della lezione di Barthes, hanno mostrato come la fotografia sia uno strumento ideologico che produce, conferma e propone come naturali determinati modelli di comportamento. Solomon-Godeau, ad esempio, afferma che lo studio della fotografia è indissolubile dal contesto economico del capitalismo avanzato cui è strettamente funzionale, sicché «photographs are routinely used to confirm the truth of dominant ideologies» (1991, xxiv).

Lo studio delle relazioni interdiscorsive tra testo e immagine

deve dunque tenere presente delle complesse relazioni che si instaurano da un lato tra immagine e testo all'interno dei dispositivi testuali, dall'altro tra emittente e ricevente.

2. Memory Studies

Negli ultimi trent'anni del secolo scorso si è assistito a quello che numerosi critici e teorici hanno definito un vero e proprio «memory boom». Tra le motivazioni che sono alla base di questo crescente interesse per la memoria¹⁸ se ne possono mettere in evidenza anzitutto due. La prima è legata alla circostanza che a breve non vi saranno più testimoni oculari di un evento traumatico come la Shoah.¹⁹ La seconda è da individuarsi nella crisi della testimonianza storica tradizionale, così come è stata discussa soprattutto nell'ambito della decostruzione. L'origine degli studi sulla memoria è da individuarsi ad ogni modo nei lavori pionieristici del sociologo Maurice Halbwachs (1987), il quale, in contrapposizione ai tradizionali modelli biologici della memoria, ha messo in evidenza la natura *sociale* dei ricordi individuali. Benché questi riguardino la propria storia e il proprio personale passato, essi vengono 'modellati' sempre all'interno di un quadro sociale e culturale di riferimento.

Le intuizioni di Halbwachs sono state riprese e rielaborate anzitutto da Jan Assmann (1997) il quale ha ridefinito il concetto di *memoria collettiva* suddividendola in due categorie: la memoria comunicativa (*kommunikatives Gedächtnis*), corrispondente alla definizione di Halbwachs di *memoria collettiva*, e la memoria culturale (*kulturelles Gedächtnis*), termine con cui si allude alla costruzione dell'immagine di un passato che fonda l'identità di un gruppo sociale e si oggettivizza in riti, pratiche, testi, monumenti. Assmann utilizza il termine di *memoria comunicativa* (*Kommunikatives Gedächtnis*) per indicare quei ricordi individuali inseriti in una cornice sociale collettiva. Essa si trasforma in *memoria collettiva* (*Kollektives Gedächtnis*) allorquando intervengono delle pratiche sociali e comunicative che contribuiscono a stabilizzarla

¹⁸ Si vedano: Assmann 1997; Assmann 2002; 2006; 2007. Pethes, Rüchatz 2005; Agazzi, Fortunati (a cura di) 2007. Per una rapida rassegna di questi temi all'interno del dibattito americano, tedesco e italiano si veda Busch 2007.

¹⁹ Cfr. Assmann 2002 e Assmann 2006.

in forma duratura. La memoria collettiva è pertanto legata alle rappresentazioni istituzionali e pubbliche di una collettività che tende ad esaltare alcuni avvenimenti allo scopo di creare, ad esempio, una specifica identità nazionale o di gruppo. Se ricordi e fatti storici si consolidano in una cultura oggettiva, essi istituiscono la memoria culturale. Questa viene costruita attraverso fonti, ha uno specifico ambito e una determinata struttura. Grazie ad una specializzazione praticata da determinate figure professionali (sciamani, preti, filosofi) la memoria collettiva fonda una collettività a partire dall'intero passato. La memoria culturale ha pertanto uno specifico *ambito* poiché si presenta come sedimentazione di un lungo periodo storico e come un modello vincolante e immodificabile. È *ricostruttiva* in quanto non considera il passato in modo neutro e disinteressato ma, a partire da attuali esigenze identitarie scandaglia il passato allo scopo di rinvenire elementi stabilizzanti. È *organizzata* poiché non è lasciata all'arbitrio del singolo; ci sono istituzioni e figure preposte alla funzione di custodi della memoria culturale. È *vincolante* poiché stabilisce una specifica scala di valori ed è modellata su immagini, scritture, riti e topografie.

Il modello di Jan Assmann è stato ulteriormente rielaborato e raffinato da Aleida Assmann (2006) la quale ha proposto di distinguere quattro livelli:

- la memoria individuale (*individuelle Erinnerung*);
- la memoria sociale (*soziales Gedächtnis*), che si articola nell'ambito della sfera privata (famiglia, piccoli gruppi) o pubblica;
- la memoria politica (*politisches Gedächtnis*), che concerne gruppi sociali più ampi ed è funzionale alla definizione della relativa identità politica;
- la memoria culturale (*kulturelles Gedächtnis*), cioè la costruzione di un sapere sul passato formalizzato attraverso forme istituzionali quali rituali, monumenti ecc.

Lo scopo di questa ulteriore differenziazione è quello di rendere più evidente la «formalizzazione» dei ricordi individuali in «memoria culturale» attraverso le differenti fasi intermedie.

La studiosa, sulla scorta della lezione di Halbwachs, ha inoltre posto l'accento sull'interconnessione tra individuo e contesto sociale nella modellizzazione delle pratiche mnestiche. Una volta verbalizzata, la memoria individuale partecipa di un *sistema simbolico* intersoggettivo, non è più proprietà esclusiva e inalienabile di un soggetto, ma entra a far parte di un patrimonio sociale che

può essere condiviso, confermato e modificato: essa si ‘stabilizza’ in *memoria culturale*, favorisce cioè la costituzione collettiva di un sapere sul passato che si realizza attraverso i meccanismi della tradizione e delle pratiche memoriali ufficiali di una collettività. La memoria individuale contiene inoltre molto più di quanto esperito dal singolo soggetto; l’individuo appartiene a gruppi sociali con uno specifico sistema di credenze che incornicia e plasma la memoria individuale secondo schemi e modelli narrativi predeterminati. I ricordi sono dunque «inscritti» all’interno di un soggetto, ma allo stesso tempo partecipano di una realtà sociale e istituzionale che in qualche modo li predetermina. La studiosa ha in questo ambito formulato una distinzione tra ricordo (*Erinnerung*), inteso come ogni singolo atto di recupero mnestico delle esperienze individuali, e memoria (*Gedächtnis*) intesa come concetto collettivo, come cornice sociale in cui si attuano i singoli atti memoriali.

Dal carattere sociale della memoria deriva un’altra fondamentale caratteristica: il legame con il presente. Ricordare non significa recuperare in modo neutro e oggettivo il passato. La memoria è *ricostruttiva* in quanto analizza il passato a partire dalle esigenze identitarie del gruppo cui l’individuo appartiene. L’immagine che ne deriva non è pertanto stabile, ma *fluida* poiché può essere costantemente riscritta. Del resto già Freud, nel saggio *Ricordi di copertura* del 1899, aveva mostrato che i ricordi infantili non riflettono semplicemente il passato, ma sono costruiti in modo da rispondere alle esigenze del presente. Il carattere *costruttivistico* dei ricordi e il loro legame con il presente stanno a indicare che essi mutano in base alle necessità dell’individuo o del gruppo all’interno del quale egli agisce offrendo un’immagine del passato dinamica e in costante mutamento. A tal proposito così si esprime Mieke Bal:

We also view cultural memorization as an activity occurring in the present, in which the past is continuously modified and redescribed even as it continues to shape the future. (Bal 1999, vii).

Il raffinato modello elaborato da Aleida Assmann tuttavia non rende conto di un tema che ha goduto di grande attenzione nell’ambito degli studi sulla memoria: si tratta della trasmissione di ricordi traumatici legati agli eventi bellici o alla Shoah. In questo caso si assiste infatti alla ‘rottura’ del collegamento tra i diversi livelli. Da un lato i ricordi traumatici personali non sono trasmessi

alle generazioni successive in modo attendibile e compiuto. Dall'altro ci si trova spesso dinanzi a mediatori della memoria culturale (fotografie, documenti, filmati) che hanno perso il loro legame con la memoria sociale e personale. Il dibattito americano sulla «memoria traumatica» è stato inaugurato dal saggio di Felman e Laub (1992). Felman sottolinea in particolare come le preesistenti categorie di pensiero non siano riuscite a riferire la portata traumatica della Shoah intesa come evento «limite» che ha distrutto la possibilità stessa della testimonianza.

Un posto di rilievo nel dibattito è occupato dai contributi di Cathy Caruth (1995), la quale ha posto in evidenza l'irrappresentabilità dell'evento traumatico secondo codici simbolici. Esso si manifesta invece in modo somatico attraverso sensazioni che riemergono improvvisamente e in modo tardivo. A livello poetologico, il trauma emerge non sul piano linguistico, ma a livello strutturale. Ciò che la scrittura non può rappresentare, agisce strutturalmente e diviene leggibile nei vuoti e nell'interruzione.

Non sono mancati gli studiosi che si sono opposti a questa forma di «estetizzazione» e «sacralizzazione» della Shoah che viene a coincidere con una forma di sublime negativo. È questa la posizione di Dominick LaCapra:

[...] there has been an important tendency in modern culture and thought to convert trauma into occasion for sublimity, to transvalue it into a test of the self [...] and an entry into the extraordinary. In the sublime, the excess of trauma becomes an uncanny source of elation or ecstasy. (2001, 23)

Alla sacralizzazione del trauma, LaCapra oppone un'etica del ricordo basata sull'empatia nei confronti dell'Altro, tema che, come sostiene Anne Fuchs (2004), costituirà un importante punto di riferimento per Sebald.

Una categoria ermeneutica di grande importanza per interpretare questo tipo di tradizione memoriale è quella di *postmemory* proposta da Marianne Hirsch (1997; 2008):

Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic event that can be neither understood nor recreated. (Hirsch 1997, 22)

La «postmemoria» sta ad indicare la modalità e la *struttura* della trasmissione inter- e trans-generazionale di eventi traumatici tra membri di prima e seconda generazione e sottolinea il profondo legame che si instaura tra coloro che hanno vissuto direttamente esperienze traumatiche e quanti sono nati successivamente e ‘ricordano’ quei traumi solo per mezzo delle storie, delle immagini e dei racconti dei membri della prima generazione. La postmemoria si distingue dalla memoria individuale vera e propria perché la sua connessione al passato non è mediata dal ricordo (*Erinnerung*), bensì da proiezione e creazione:

Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or its source is mediated not through recollection but through imaginative investment and creation. (Hirsch 1997, 211)

I membri della seconda generazione sono così impegnati a ricostruire, attraverso il proprio investimento immaginativo, gli accadimenti narrati e sono spesso chiamati a colmare le lacune presenti nelle narrazioni e nel materiale documentario (foto, diari) di cui entrano spesso in possesso. Allo stesso tempo la postmemoria si distingue dalla memoria culturale per la «deep personal connection» (Hirsch 1997, 211) con cui i soggetti si rapportano a tali eventi. La postmemoria è dunque una forma di tradizione memoriale che si colloca a metà strada tra memoria individuale, da cui si distingue perché non vi è esperienza diretta degli eventi, e memoria culturale, da cui si differenzia perché tali eventi non si sono ancora ‘oggettivati’ e sedimentati in un preciso archivio.

La postmemoria ha inoltre le seguenti caratteristiche: essa è sempre mediale: si realizza e costruisce attraverso il racconto orale, i documenti testuali (diari, lettere) e visivi (fotografie, immagini). Il luogo deputato alla sua costruzione è la famiglia e l’album fotografico familiare, proprio per lo statuto semiotico di tipo iconico-indicale che caratterizza l’immagine fotografica, ne costituisce il mediatore principale. È infatti attraverso l’osservazione delle immagini fotografiche del passato, e la conseguente contestualizzazione narrativa, che si attiva all’interno dello spazio familiare la creazione della postmemoria. L’osservazione dell’album fotografico (o il passaggio dello stesso di generazione in generazione) non si limita ad essere una metafora della trasmissione intergenerazionale della memoria. Sulla scorta delle teorie lacaniane sullo

sguardo, la Hirsch afferma che la famiglia è una sorta di ‘campo di forze’ percorso e attraversato da sguardi, è uno spazio ‘scopico’ all’interno del quale i soggetti si costituiscono come membri della famiglia attraverso uno scambio di sguardi. Come aveva già intuito Roland Barthes ne *La camera chiara*, l’atto di fotografare ed essere fotografati non è neutro, ma implica una serie di costruzioni e proiezioni che si manifestano, ad esempio, nella posa del soggetto fotografico, nella scelta dell’angolo visuale, del focus e della luce da parte del fotografo. Tali tecniche sono finalizzate all’elaborazione di una precisa ‘ideologia della famiglia’ di cui la fotografia (soprattutto quella familiare) è portatrice. L’album fotografico impone a colui che lo osserva uno specifico modo di vedere che Marianne Hirsch ha chiamato «familial gaze», termine con cui la studiosa intende quelle inter-relazioni visuali che istituiscono come membri del gruppo familiare tanto il soggetto ritratto quanto colui che osserva, il tutto sotto il segno di una precisa ideologia familiare veicolata dall’immagine fotografica stessa.

Il concetto di postmemoria ha acceso un ampio dibattito all’interno dei *visual* e dei *memory studies*. Alcuni studiosi, ad esempio, hanno manifestato numerose perplessità circa la possibilità stessa di definire la postmemoria come una vera forma di memoria. Gary Weissmann, ad esempio, afferma che «no degree of power or monumentality can transform one person’s lived memories into another’s» (Weissmann 2004, 17). Da una prospettiva più strettamente semiotica, van Alphen afferma che il trauma non può essere trasmesso attraverso le generazioni:

The normal trajectory of memory is fundamentally indexical. There is continuity between the event and its memory. And this continuity has an unambiguous direction: the event is the beginning, the memory is the result. [...] In the case of the children of survivors, the indexical relationship that defines memory has never existed. Their relationship to the past events is based on fundamentally different semiotic principles. (van Alphen 2006, 485-6)

Altri studiosi come Jonathan Long (2006) hanno messo in evidenza l’oscillazione semantica presente nella definizione di postmemoria: talvolta essa sarebbe da intendersi come una forma della trasmissione memoriale intergenerazionale, altre volte come strategia estetico-terapeutica, talvolta come teoria psicoanalitica dell’ideologia familiare. Long inoltre mette in rilievo i pericoli derivanti da una appropriazione indebita dei ricordi altrui (la «evacuation» di

cui parla la Hirsch) che andrebbe ad annullare il confine con l'Altro. Questo comporterebbe, nel caso del ricordo delle vittime della Shoah, la pericolosa confusione tra vittima e carnefice ponendo dei gravi problemi di natura etica. Qui Long evoca soprattutto la 'sindrome di Wilkomirski' alias Bruno Dössekker, il quale aveva pubblicato *Bruchstücke*, un memoriale in cui metteva per iscritto i suoi ricordi (in realtà falsi) di sopravvissuto ai lager.

Marianne Hirsch ha avuto modo di rispondere (Hirsch, 2008) alle critiche che le sono state mosse da più parti. La studiosa concorda ad esempio nel sottolineare che la postmemoria non coincide affatto con la memoria propriamente detta: «Postmemory is not identical to memory: it is “post”, but at the same time, it approximates memory in affective force» (Hirsch 2008, 109). La postmemoria fa riferimento ad una specifica struttura («structure») della trasmissione inter-generazionale del passato che per la sua forza affettiva può a buon diritto avvicinarsi alla memoria. Per quanto concerne invece il pericolo derivante da una possibile 'sindrome di Wilkomirski', la studiosa ha più volte evidenziato che la postmemoria si limita allo studio delle strategie estetiche che cercano di recuperare il passato attraverso forme artistiche, escludendo così dal proprio campo di indagine forme identitarie autentiche (o ritenute tali).

Ciò che invece è importante sottolineare è come la postmemoria costituisca un importante strumento euristico che va a completare lo schema proposto dalla Assmann, divenendo così utile strumento per analizzare anche i testi letterari. Come si diceva precedentemente, il modello proposto dalla Assmann non riesce a render conto della trasmissione inter-generazionale del ricordo traumatico perché questa tipologia memoriale va a spezzare la connessione tra i diversi livelli, elemento centrale nel modello proposto dalla studiosa. I ricordi traumatici personali infatti non sono trasmessi alle generazioni successive in modo attendibile e compiuto perché sottoposti a processi di alterazione e rimozione derivanti proprio dall'aver esperito eventi di portata traumatica. D'altro canto ci si trova spesso dinanzi a mediatori della memoria culturale (fotografie, documenti, filmati) che hanno perso il loro legame con la memoria sociale e personale. Il collegamento tra la memoria individuale/sociale e quella collettiva/culturale risulta infranto. Ora, secondo la Hirsch la struttura immanente alla postmemoria permette di ricreare tale collegamento facendo leva sull'idioma familiare e sul ricorso alla fotografia. Per spiegare questo importante

assunto, la studiosa (Hirsch 2008) ricorre ad alcune esemplificazioni tratte dal 'graphic novel' *Maus*, di Art Spiegelmann, e da *Austerlitz*.²⁰

Nella prima edizione di *Maus* (1972) Art Spiegelman inserisce un'immagine in cui egli mostra il proprio padre all'interno del campo di concentramento di Auschwitz 'citando' una famosa e diffusissima fotografia dei prigionieri di Buchenwald scattata da Margareth Bourke-White. Un'immagine pubblica, i cui soggetti sono anonimi, viene letteralmente 'adottata' all'interno di un album fotografico familiare che consente così ad un membro della seconda generazione di 'ri-costruire' il passato traumatico di un proprio caro facendo leva sui documenti storici. La creazione della postmemoria consente in tal modo di rivitalizzare il collegamento tra memoria individuale/sociale e memoria collettiva/culturale. L'adozione nella sfera privata di un'immagine pubblica consente infatti di riattivare e reincorporare, all'interno dei singoli soggetti o gruppi, un'immagine archivistica sostanzialmente anonima e remota investendola di forme espressive ed estetiche di tipo individuale e familiare. Le immagini pubbliche tendono così a sedimentarsi come forme 'precostituite' che vanno a modellare i nostri stessi ricordi.

L'adozione di immagini pubbliche e anonime all'interno della sfera privata ha la sua controparte nella diffusissima presenza di materiale privato (soprattutto fotografico) di soggetto familiare all'interno di spazi e contesti pubblici come mostre, musei, monumenti. Lo spettatore che osserva tale materiale può facilmente immedesimarsi in modo proiettivo con quanto mostrato e partecipare emotivamente e affettivamente a tali vicende proprio perché egli riconosce un idioma comune: il linguaggio (o l'idea) di famiglia. Ne deriva pertanto una duplice forma di identificazione proiettiva: da un lato vi è infatti un soggetto che si identifica verticalmente con il membro della propria famiglia attraverso il «familial gaze»; dall'altro vi sono soggetti non legati direttamente alla famiglia che tuttavia partecipano emotivamente delle vicende di un determinato gruppo, identificandosi con essi, in modo per così dire orizzontale, attraverso quello che la Hirsch definisce «affiliative gaze». Ma tale duplice identificazione si realizza, come si è già detto, attraverso due strumenti principali: da un lato vi è l'idea di famiglia, la cui diffusa pervasività favorisce forme di mutua identificazione e

²⁰ Su questo tema in *Austerlitz* si vedano anche Pane 2005 e Osborne 2007.

proiezione. Dall'altro vi è l'immagine fotografica che, proprio per il suo statuto iconico-indicale, può rafforzare il tenue legame con il passato che si cerca ad ogni costo di recuperare e rendere nuovamente presente. Tutto ciò spiega il gran numero di narrazioni concernenti la Shoah in cui centrale è il ruolo svolto dalla famiglia e dalle immagini fotografiche (presenti o meno nel testo).

La Hirsch naturalmente mette in rilievo l'aspetto costruttivistico e performativo che caratterizza la postmemoria, elemento che verrà costantemente problematizzato, ad esempio, nella prosa di Sebald attraverso il ricorso a chiare riflessioni di tipo metatestuale, metanomonico e metamediale. Il carattere costruttivistico e performativo della postmemoria è evidente anzitutto nell'interpretazione che viene fornita del materiale fotografico. Le fotografie dovrebbero avere una funzione prettamente documentaria perché, per quanto in modo fugace, rendono presente il passato; ma all'interno della costruzione della postmemoria, in cui centrale è lo sforzo di approssimarsi ad un passato ormai perduto, esse attivano e facilitano forme di affiliazione e proiezione, sicché esse divengono schermi su cui si proiettano in realtà i desideri e i timori degli osservatori. Le fotografie raccontano molto di più dei desideri e delle necessità presenti degli osservatori piuttosto che di un passato ormai definitivamente perduto, o meglio lo 'ri-costruiscono' a partire dalle attuali esigenze. Se proiezione e autenticazione sembrano agire in direzione opposta, tale opposizione tende a confondersi, sino a diventare problematica, proprio grazie alla presenza dell'idioma familiare che accentua il primo elemento rispetto al secondo.

L'aspetto costruttivistico della postmemoria è evidenziato anche dalla presenza di numerosi e specifici *tropi*, cioè di moduli narrativi preformati estremamente diffusi all'interno delle narrazioni e delle ricostruzioni postmemoriali. Oltre ai *tropi* che rimandano al linguaggio familiare, uno dei più diffusi nelle narrazioni concernenti la Shoah è costituito dal tema della perdita e della ricerca della madre. Claire Kahane (2000) ne fornisce una lettura di tipo psicoanalitico:

Literary representation of the Holocaust attempts a textual mimesis of trauma through tropes that most potently capture, and elicit in the reader [...] primal affects contiguous with the traumatic event. (Kahane 2000, 163)

Secondo la studiosa, la prima forma di trauma che un soggetto

esperisce sarebbe costituita dalla rottura della relazione oggettuale tra madre e bambino. La grande diffusione di questo tema nelle narrazioni sulla Shoah sarebbe pertanto finalizzato a suscitare nel lettore, in modo più o meno inconscio, un'esperienza traumatica affine a quella esperita dai sopravvissuti ai campi di concentramento.

Il concetto di postmemoria permette in realtà di ridefinire questo assunto. Il tema della perdita della madre e del tentativo di recuperarne la 'vera immagine' sono presenti, benché con esiti differenti, in *Maus* e in *Austerlitz*. Ad un certo punto del 'graphic novel', l'autore inserisce una fotografia della madre sulla cui autenticità non sembrano esservi dubbi. Il riconoscimento della madre costituisce un fondamento per il lavoro di ri-costruzione postmemoriale operato dal narratore il quale, mostrandosi poi egli stesso con indosso una uniforme da prigioniero dei campi, dimostra di essersi completamente trasposto nei panni dei suoi genitori e di averne in qualche modo 'incorporato' il trauma. L'immagine fotografica dunque consolida la presenza della madre, pur registrandone l'assenza causata dal suo successivo suicidio.

Diametralmente opposto è il funzionamento delle immagini materne in *Austerlitz*. Qui le immagini fotografiche della madre non consolidano gli sforzi del protagonista, anzi la loro funzione indesiderabile è messa in dubbio. Emblematico è il momento in cui il protagonista crede di scorgere l'immagine della madre in un fotogramma tratto da un film propagandistico girato dai nazisti all'interno del ghetto di Theresienstadt. In realtà in *Austerlitz* tale identificazione, che si rivelerà poi errata, non deriva da ricordi certi, ma dal desiderio di ritrovare in qualche modo il volto della madre e farlo coincidere con quello che egli ha immaginato. La fotografia diviene schermo su cui si proiettano gli sforzi di approssimazione al passato. La postmemoria (in contrapposizione alla memoria) mostra dunque un'indicalità di tipo performativo proprio perché essa è plasmata dalle necessità e dai desideri degli osservatori che si sforzano di attenuare la distanza temporale che li separa dal passato. Austin (1987) affermava che l'enunciato performativo produce realtà perché costituisce ciò che esso denota a livello semantico. Non esisterebbero pertanto enunciati veri o falsi, ma enunciati efficaci o fallimentari. Analogamente, parlare di performatività del ricordo²¹ (e in particolar modo della postmemoria)

²¹ Si vedano a tal proposito Fischer-Lichte 2004 e Neumann 2007.

significa riconoscerne l'apporto nella creazione della realtà e nella ricostruzione del passato. Ciò che i ricordi sembrano riprodurre viene spesso costruito e creato solo durante e attraverso la loro attualizzazione.

Nel far questo la postmemoria si serve di strutture narrative predefinite, di *tropi*, quali quello familiare o quello materno. In tal modo l'idioma familiare e di genere diventano, secondo la Hirsch, strumenti potenti che, attivando forme di mutuo riconoscimento, permettono di ricostituire e rafforzare una connessione con il passato che è in procinto di cadere nell'oblio.

È dunque su questo sfondo culturale, ricostruito qui in modo sommario, che si colloca l'opera di Sebald. Lo studio della relazione tra testo visivo e testo verbale è pertanto strettamente connesso alle riflessioni sulla memoria traumatica, sulla tradizione trans-generazionale, sul ruolo della visualità e della medialità nella cultura contemporanea, sui dispositivi di potere e controllo messi in atto dalle pratiche discorsive della modernità. Si vedrà come le strategie narrative adottate da Sebald siano spesso eterogenee e si prestino all'utilizzo di varie strumentazioni ermeneutiche, tuttavia è possibile individuare, come si cercherà di dimostrare nel corso delle pagine che seguono, un denominatore comune alla varietà di temi rintracciabili nelle sue prose: la critica alla modernità.

I. LA TRAMA E L'IMMAGINE: *SCHWHINDEL.GEFÜHLE*

1. *La poetica del Bastler*

Secondo alcuni studiosi Sebald non avrebbe scritto quattro prose, ma avrebbe lavorato costantemente ad un unico progetto. Questa affermazione coglie in effetti un aspetto importante dell'*opus* sebaldiano. Benché siano difficilmente classificabili in un genere specifico e benché mostrino evidenti differenze tematiche, le quattro prose presentano sicuramente numerose analogie. Esse sono accomunate anzitutto da uno specifico elemento diegetico: descrivono una *quête* intrapresa da un io-narrante che mostra apparentemente dei tratti in comune con l'autore reale. Questi viaggia instancabilmente, apparentemente senza una meta precisa, attraverso l'Europa e gli Stati Uniti consultando e raccogliendo materiale documentario di ogni tipo (tra cui immagini fotografiche). L'io-narrante si caratterizza così come un *Wanderer* che colleziona e assembla, in modo spesso casuale, il materiale più vario raccolto durante le sue peregrinazioni. Il testo che ne deriva è caratterizzato pertanto da una eterogeneità che investe tanto la forma, che vede la commistione di *medium* testuale e visuale, quanto il contenuto, quasi mai organizzato secondo una chiara linea narrativa. Lo scopo delle inchieste descritte nelle prose è, in genere, la ricostruzione della storia moderna a partire da una prospettiva che si potrebbe definire 'microstorica'. Così si esprime lo stesso Sebald in un'importante intervista con Sigrid Löffler:

Mir geht es um die Partikularität des Beschriebenen: es geht um Identifizierbares, um Lokalthistorisches, um Dinge, die im eigenen Umkreis der eigenen Kleinstadt vor sich gingen. Es geht auch darum, die Zeitzeugen zum Rede zu bringen, die realen Überlebenden dieser irrwitzigen Verfolgungsgeschichte. Nicht nur als freundliche Sozialgeschichte, sondern als Verlängerung des jeweiligen aussterbenden Gedächtnisses in die Gegenwart. (Löffler 1997, 133)

La grande Storia è vista come caos,²² come dimensione a-teleologica, irrazionale, ed è caratterizzata, al contrario di quanto illustrato dalla storiografia tradizionale, da una intrinseca crudeltà e violenza. A tal proposito Sebald afferma:

Wir wissen ja inzwischen, daß Geschichte nicht so abläuft wie die Historiker des 19. Jahrhunderts uns das erzählt haben, also nach irgendeiner von großen Personen diktierten Logik. Nach irgendeiner Logik überhaupt. Es handelt sich um ganz andere Phänomene, um so etwa wie ein Driften, um Verwehung, um naturhistorische Muster, um chaotische Dinge, die irgendwann koinzidieren und wieder auseinanderlaufen. Und ich glaube, daß es für die Literatur und auch für die Geschichtsbeschreibung wichtig wäre, diese komplizierte chaotische Muster herauszuarbeiten. Das ist nicht auf systematische Weise möglich. Plötzlich blitzt etwas auf: man sieht, wie absurd das von uns organisierte gesellschaftliche Leben ist, wie abgrundtief absurd. (Hage 2003, 38)

Vi è qui un totale rifiuto nei confronti della «narrazione storica» ufficiale, di matrice positivista, che ha proposto un'immagine teleologica e trionfalistica della modernità. Tale narrazione ha invece cancellato o rimosso le tracce di quei singoli individui su cui si sofferma invece l'attenzione dell'io-narrante. Questi è interessato alle «Schmerzspuren» (A, 20) che la Storia lascia nelle vite degli uomini, spesso soggette al pericolo dell'oblio. Lo scopo dell'io-narrante, e in ultima istanza delle *quête* descritte nelle prose dello scrittore tedesco, consiste nel ricostruire in modo differente la grande Storia proprio a partire dai quei personaggi e da quegli eventi di cui essa non sembra serbare memoria o che sono sull'orlo dell'oblio. Nell'ambito di questa poetica, notevole è l'importanza attribuita alle immagini (in particolar modo alla fotografia) inserite direttamente nel testo o evocate tramite *ékphrasis*. Sebald stesso ha dichiarato l'importanza assegnata alle fotografie derivanti, ad esempio, dagli album familiari:

Familien-Fotoalben sind ein Schatz an Informationen. Ein einziges Familienfoto ersetzt viele Seiten Text. In der Interaktion und Interferenz von Bild und Text waren Klaus Theweleit und Alexander Kluge für mich augenöffnende Leseerfahrungen. Die Texte wurde viel lebendiger, realer und faccettierter.

²² Sulla presenza della teoria del caos in Sebald e nella letteratura post-moderna si veda Wrobel 1997, 304-45.

Ich arbeite nach dem System der Bricolage – im Sinne von Lévi-Strauss. Das ist eine Form vom wilden Arbeiten, vom vor-rationalen Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen. (Löffler 1997, 131-33)

Di questo rilevante passaggio si possono mettere in evidenza i seguenti punti:

- l'importanza dell'immagine fotografica deriva anzitutto dalla sua pregnanza semantica, dal suo essere una forma di *Verdichtung*: essa «sostituisce molte pagine di testo» poiché trasmetterebbe, in maniera più immediata e diretta, un maggior numero di informazioni su eventi e situazioni. Il testo (o meglio l'*iconotesto*) diviene in tal modo più complesso, più sfaccettato e più vivo;
- Sebald sottolinea inoltre come l'immagine fotografica non assolva a una mera funzione *indicale* e, per così dire, didascalica, sottoposta alla funzione dominante del discorso testuale. La fotografia non si limita a 'illustrare' quanto descritto nel testo, ma è parte integrante dell'atto enunciativo. È nell'interazione e nell'interferenza tra immagine e scrittura che si ottiene quell'arricchimento semantico di cui parla l'autore;
- fondamentale è infine l'indicazione metodologica che qui Sebald fornisce in riferimento al proprio lavoro. Esso consiste nell'assemblare frammenti, documenti, testimonianze, secondo il metodo del *bricolage*. Lo scrittore è paragonato al *bricoleur* che assembla e accosta il materiale di cui dispone (storico-biografico, iconico, letterario) conferendo ad esso un significato nuovo.

Non a caso Sebald dichiara esplicitamente il proprio debito nei confronti di Lévi-Strauss il quale, a proposito del *pensiero selvaggio*, afferma:

Nell'ordine speculativo, il pensiero mitico opera come il *bricolage* sul piano pratico: dispone di un tesoro di immagini accumulate dall'osservazione del mondo naturale [...]; esso combina questi elementi per costruire un senso, come il *bricoleur*, di fronte ad un compito, utilizza i materiali alla sua portata per donar loro un altro significato, se così posso dire, rispetto a quello che avevano nella loro prima destinazione. (Lévi-Strauss 1988, 155)

Lo scrittore opera secondo lo stesso metodo. Egli assembla il materiale eterogeneo di cui dispone in modo da attribuire ad esso,

nel suo complesso, un senso nuovo. Questo accade poiché ogni singolo frammento (testuale o iconico o *iconotestuale*) assume un nuovo significato derivante dall'*inter-relazione* che esso, attraverso una serie di rimandi e richiami intertestuali ed intersemiotici, instaura con il *sistema iconotestuale* nel suo complesso. Scrivere/narrare la storia significa allora assemblare materiale, spesso eterogeneo, nel tentativo di cogliere, attraverso la tecnica dell'intertestualità e intermedialità, delle linee guida, delle inattese e virtuali 'coincidenze' tra i molteplici livelli della storia che permettano di individuare dei nessi logici tra elementi apparentemente distanti tra loro, conferendo ai singoli frammenti un nuovo significato:

Was bedeuten solche Ähnlichkeiten, Überschneidungen und Korrespondenzen? Handelt es sich nur um Vexierbilder der Erinnerung, um Selbst- oder Sinnentäuschungen oder um die in das Chaos der menschlichen Beziehungen einprogrammierten, über Lebendige und Tote gleichermaßen sich erstreckenden Schemata, einer uns unbegreiflichen Ordnung? (L, 137-38)

Lo scopo della *quête* consiste quindi nel tentativo, partendo dai documenti (fotografie, immagini, diari ecc.), dalle biografie o dalle testimonianze dei personaggi che intersecano in qualche modo l'esperienza dell'io-narrante, di assemblare materiale e *ri-costruire* in modo nuovo la Storia. Si tratta di una *ri-costruzione* proprio perché l'operazione narrativa si colloca a metà strada tra la *ricostruzione storica*, basata su documenti 'oggettivi' e riguardanti personaggi realmente esistiti (o presumibilmente esistiti), e la *costruzione narrativa*, fittizia, ma che non per questo va ad invalidare la veridicità degli eventi narrati, anzi li inverte proprio per il suo carattere 'narrativo': la «storia ri-costruita» narrativamente deve la sua veridicità alla sua dimensione estetica. Ne deriva pertanto un dispositivo narrativo che è a metà strada tra *realismo documentario* e *costruzione finzionale*: la riproduzione delle immagini, tanto fotografiche quanto pittoriche, partecipa paradossalmente, come si vedrà, di entrambe le componenti.

Tutti questi temi e questi aspetti sono presenti nella prima prosa sebbaldiana, *Schwindel.Gefühle*, in cui si assiste a una particolare *sperimentazione*²³ che investe tanto le tecniche narrative adottate

²³ Un certo fastidio nei confronti di tale sperimentalismo è mostrato da Patt 2007.

quanto l'*interdiscorsività* tra visuale e verbale. La prosa consta di quattro capitoli che non sembrano essere legati da un'unitaria struttura diegetica, bensì da nessi piuttosto estemporanei. Il primo capitolo, *Beyle oder das merkwürdige Faktum der Liebe*, presenta una rapida biografia di *Henri Beyle*, alias Stendhal, che l'autore traccia rifacendosi agli scritti stendhaliani *Vie de Henri Brulard* e *De l'Amour*. Sebald si sofferma sulle esperienze militari dello scrittore francese al seguito dell'esercito napoleonico e sulle sue prime esperienze amorose. Il secondo capitolo, *All'estero*,²⁴ descrive la duplice peregrinazione compiuta dall'io-narrante nell'Italia settentrionale nel 1980 e 1987 sulle tracce dei propri modelli letterari (Stendhal, Kafka, Grillparzer e altri). Si tratta di un viaggio particolarmente *unheimlich* per l'io-narrante poiché questi è letteralmente ossessionato da una serie di inquietanti coincidenze tra le situazioni in cui si imbatte e quanto legge nei testi degli autori prediletti. Egli inoltre andrà incontro a vere e proprie allucinazioni (gli sembrerà di incrociare Dante a Vienna o Ludovico di Baviera a Verona), in altre occasioni si sentirà perseguitato. Spesso questa disposizione paranoide dell'io-narrante porterà a veri e propri «crolli» psicologici (lo *Schwindel*²⁵ cui si fa riferimento nel titolo). Il terzo capitolo, *Dr. K's Badereise nach Riva*, narra delle cure termali compiute da Franz Kafka²⁶ sul lago di Garda. Nell'ultimo capitolo, *Il ritorno in patria*,²⁷ l'io-narrante descrive il proprio ritorno nel villaggio natale di W. (i.e. Wertach nell'Allgäu) e il successivo rientro in Inghilterra. A livello della *Erzählte Zeit*, questo capitolo costituisce la prosecuzione del racconto presente nel secondo capitolo, ma, da un punto di vista diegetico, tale legame è interrotto dall'inserzione del capitolo dedicato a Kafka. Vi è forse il tentativo, da parte dell'autore, di impedire di vedere la prosa come una sorta di tradizionale narrazione autobiografica inficiandone, a livello strutturale e temporale, la coesione e la coerenza. Allo stesso modo, per una attenta lettura dell'opera sebaldiana, è opportuno tener distinti l'autore reale dall'io-narrante, cioè dall'autore come istanza testuale, nonostante vi siano numerosi elementi che porterebbero a identificarli.

²⁴ In italiano nel testo originale.

²⁵ Su questo tema nella prosa si veda Wohlleben 2003.

²⁶ Sulla presenza di Kafka in Sebald si vedano: Sill 1997, Klebes 2004, Kilbourn 2006, Prager 2006, Medin 2008.

²⁷ Anche in questo caso il titolo è in italiano.

In tutti e quattro i capitoli l'io-narrante si imbatte in una grande varietà di immagini: fotografie di persone, oggetti, testi, giornali, opere d'arte. Tali immagini vengono per lo più inserite direttamente nel testo (talvolta evocate indirettamente attraverso l'*ékphrasis*) con lo scopo apparente di voler dare una patente di oggettività e veridicità a quanto descritto nella prosa. Accanto a questa componente realistica, le fotografie partecipano anche di una fittissima rete di rimandi intertestuali,²⁸ intratestuali e intermediali che attraversa le quattro narrazioni. Si tratta di veri e propri *Leitmotive iconotestuali* che creano numerose associazioni e 'coincidenze' tra i differenti capitoli. Il dispositivo narrativo che ne deriva è dunque in apparenza fortemente eterogeneo, in realtà a dare coerenza alla prosa non è più la trama orizzontale, tipica della diegesi tradizionale,²⁹ ma una sorta di trama verticale, di «struttura rizomatica» (Agazzi 2007, 7), costituita da motivi iconotestuali che si intrecciano e si ripetono, talvolta in modo ossessivo, in tutti e quattro i capitoli. Uno dei temi principali della prosa è ad esempio quello del viaggio, del *ritorno*. Come già detto, nel primo e nel terzo capitolo vengono descritti rispettivamente i soggiorni di Stendhal e di Kafka nell'Italia settentrionale: nel secondo capitolo l'io-narrante ripercorre le tappe dei due scrittori, *ritorna* lì dove erano già stati i suoi modelli letterari. Il primo e il terzo capitolo sono pertanto dei «textual travels» (Zilcosky 2004, 106)³⁰ poiché Sebald ricostruisce il percorso dei personaggi sulla base della lettura dei diari di viaggio degli autori. I capitoli II e IV rappresentano invece dei 'viaggi fisici' compiuti dall'io-narrante sulle tracce dei suoi modelli. È significativo che in tutti i capitoli il viaggio venga ripetuto due volte: Stendhal tornerà a rivedere i luoghi della battaglia di Marengo, Kafka ritornerà sul lago di Garda, l'io-narrante ripeterà due volte il suo inquietante viaggio in Italia, mentre nell'ultimo capitolo egli ritornerà nella terra natale e infine nuovamente in Inghilterra.

Nel secondo capitolo l'io-narrante è ossessionato dal 'ritorno' di personaggi letterari e dal ripetersi di avvenimenti e coincidenze (in termini freudiani si potrebbe parlare di una sorta di *nevrosi osses-*

²⁸ L'intertestualità costituisce uno dei temi principalmente indagati dalla letteratura critica sebaldiana. Si vedano a tal proposito Sill 1997; Atze 2005; Swales 2003, Fuchs 2004; Schedel 2004; Heidelberger-Leonard, Tabah (Hrsg.) 2008.

²⁹ Sulla *trama* come metafora testuale si veda: Pietromarchi (a cura di) 2002, Brooks 2004.

³⁰ Dello stesso autore si veda anche Zilcosky 2006a e 2006b.

siva o *nevrosi del destino*). Tra le strade di Vienna, dove tra l'altro ha la sensazione inquietante di ritornare sempre negli stessi luoghi, l'io-narrante ha l'impressione di incrociare Dante. A Venezia³¹ si imbatte in sinistri personaggi derivanti dalle opere di Mann o di Grillparzer. Sempre a Venezia ha l'impressione di essere seguito da due oscuri personaggi che successivamente ritroverà a Verona. Quando poi, durante la lettura di un quotidiano in una pizzeria, l'io-narrante legge un articolo sull'«Organizzazione Ludwig» (due giovani responsabili di numerosi omicidi) e scopre che il titolare della Pizzeria si chiama «Carlo Cadavero», egli fuggirà senza esitazione da Verona. Sebald sembra qui impiegare tutti quegli elementi che, secondo Freud, sono alla base del *perturbante*: il tema del doppio, del *déjà vu*, il ritorno dei morti, l'onnipotenza dei pensieri.

Nel secondo viaggio italiano, compiuto sette anni dopo per decifrare e razionalizzare in qualche modo quanto accaduto nel primo, si ripetono analoghe coincidenze e situazioni inquietanti. A Riva il narratore incontra in treno un giovane di quindici anni

der auf die unheimlichste Weise, die man sich denken kann, den Bildern glich, die Kafka als heranwachsenden Schüler zeigt. Und als ob es damit nicht genug wäre, hatte er zudem noch einen Zwillingbruder, der sich von ihm, soweit ich in meinem Entsetzen feststellen konnte, nicht im geringsten unterschied. (SG, 101)

Il narratore ha in genere la sensazione che

es handle sich um einen Kriminalroman. Die Geschichte spiele jedenfalls in Oberitalien. In Venedig, Verona und Riva, und es ginge in ihr um eine Reihe unaufgeklärter Verbrechen und um das Wiederauftauchen einer seit langem verschollenen Person. (SG, 113)

Il riferimento al genere del romanzo giallo è qui ironico. Se nel *Kriminalroman* si giunge all'accertamento finale della verità attraverso la collocazione degli indizi all'interno di una stringente concatenazione logico-causale, in *Schwindel.Gefühle* l'individuazione

³¹ Sulla presenza di Venezia e, in genere, del viaggio in Italia in *Schwindel.Gefühle* si vedano rispettivamente Rovagnati 2005b e 2005c. Utili indicazioni sono presenti anche in Leone 2003 e Leone 2004. Sul tema della *Wanderung* nella prosa sebaldiana cfr. Theisen 2004.

di coincidenze tra elementi indiziari ha invece la conseguenza opposta, cioè quella di rendere ancor più enigmatica la realtà dei fatti, sicché il lettore spesso non è in grado di distinguere tra la realtà oggettiva (apparentemente suffragata dal materiale visuale inserito nel testo) e i deliri paranoici dell'io-narrante. Questa ambiguità è del resto presente ironicamente fin dal titolo: *Schwindel* significa 'vertigine', ma anche 'imbroglio', 'truffa'.³²

Il motivo del «ritorno», come osserva Zilcosky, è pertanto presente a livello tematico, ma anche strutturale attraverso il ricorso a *Leitmotive* iconotestuali che «ritornano», cioè si ripetono per tutta la prosa: si pensi ai motivi del doppio, della città labirintica, alla costellazione semantica morte-scrittura, al legame tra scrittura e follia (evidente nella visita al poeta schizofrenico Herbeck), al motivo kafkiano del *Jäger Gracchus* su cui si è soffermata la critica con numerosi contributi.³³ Un primo richiamo al racconto kafkiano è individuabile, ad esempio, quando l'io-narrante contempla il panorama della città di Milano dal Duomo. In questa situazione egli rivive la paradossale condizione del cacciatore Gracco:

Trotz des angestregten Versuch, mir Rechenschaft zu geben über den Verlauf der letzten Tage, die mich hierher gebracht hatte, wußte ich nicht einmal zu sagen, ob ich noch in der Landschaft der Lebendigen oder bereits an einem anderen Ort weilte. (SG, 130)

Il motivo riaffiora nello stesso capitolo allorché l'io-narrante fa ritorno nella pizzeria di Verona da cui era fuggito in precedenza. L'immagine che il protagonista, ritornatovi dopo sette anni, associa al ricordo di quell'esperienza è la seguente:

[...] dieses Bild tauchte nun von seltsamen Schlieren durchzogen aufs neue von mir auf -zwei Männer in schwarzen Röcken mit silbernen Knöpfen, die aus einem Hinterhaus eine Bahre heraustrugen, auf der unter einem blumengemusterten Tuch offensichtlich ein Mensch lag. (SG, 140-41)

Nel racconto kafkiano si legge:

³² Il verbo *Schwindeln* può anche significare "raccontare frottole". Si noti anche la presenza del punto in *Schwindel.Gefühle*, espediente che mette in evidenza *Schwindel* rispetto al lemma corrente *Schwindelgefühle* ("vertigini").

³³ Cfr. Sill 1997; Fuchs 2004; Schedel 2004.

Zwei Männer in dunklen Röcken mit Silberknöpfen tragen hinter dem Bootsmann eine Bahre, auf der unter einem großem blumengemusterten Tuch offenbar ein Mensch liegt. (Kafka 1995, 168)

È evidente la ripresa intertestuale del motivo del trasporto della bara, che si inserisce all'interno di quella dimensione *unheimlich* che aveva già caratterizzato il luogo. La scena è arricchita da ulteriori dettagli. Il protagonista desidera fotografare l'ingresso della pizzeria (inserita all'interno del testo) ma, non disponendo della necessaria strumentazione, chiede invano a un fotografo in un negozio di scattare una foto per lui. L'io-narrante si rivolge allora a un turista che inizialmente acconsente, ma in seguito la moglie gli impedirà di effettuare un secondo scatto:

Meiner dringenden Bitte, auch den Taubenschwarm, der, sowie das Bild gemacht war, von der Piazza her in die Via Roma hereingeflogen kam und sich teils auf dem Balkongitter, teils auf dem Dach des Hauses niederließ, für mich aufzunehmen, war der junge Erlanger, ein Hochzeitreisender, wie ich mir inzwischen dachte, allerdings nicht mehr bereit zu entsprechen, wahrscheinlich, so meine Vermutung, weil seine frischgebackene Braut, die mich die ganze Zeit mißtrauisch, wenn nicht gar feindselig gemustert hatte [...], ihn durch ihr ungeduldiges Ärmelzupfen daran verhinderte. (SG, 142-43)

L'insolita richiesta di fotografare anche lo stormo di piccioni rappresenta un ulteriore *indizio* con cui Sebald allude ancora una volta al racconto kafkiano, in cui si legge:

Ein Taubenschwarm, der bisher den Glockenturm umflogen hatte, ließ er sich jetzt vor dem Hause nieder. (Kafka 1995, 75)

Lo scopo di questo specifico montaggio di fotografia e testo, nonché l'allusione intertestuale e intermediale al racconto kafkiano, hanno la finalità di proiettare su un'immagine apparentemente neutra (l'ingresso di una pizzeria dinanzi alla quale camminano tranquillamente alcuni passanti) l'atmosfera *unheimlich* proveniente dal testo kafkiano.

Il motivo del cacciatore ritornerà poi nel quarto capitolo in riferimento al cacciatore Schlag.

L'esempio del cacciatore Gracco è dunque particolarmente significativo sia da un punto di vista tematico che poetologico. Attraverso una fitta serie di rimandi intertestuali, la figura del caccia-

tore diviene allegoria dello scrittore visto come *Wanderer* privo di patria, costretto a vagare tra il mondo dei vivi e quello dei morti, tra il passato e il futuro, mentre la scrittura si presenta come strenuo esercizio che contrasta l'oblio e la morte. Si è inoltre detto come sia proprio la presenza e la ripetuta occorrenza di questi *Leitmotive* a conferire coerenza alla prosa. Si è altresì visto come la relazione tra immagine e testo vada ben oltre la mera illustrazione didascalica di quanto descritto nel testo. La fotografia non si limita a fornire al lettore le *prove* del racconto, ma innesca il proprio potenziale semantico inserendosi all'interno di una fitta rete di rimandi di tipo iconotestuale e intertestuale.

La *Vernetzungsästhetik* che caratterizza la prosa a livello tematico e strutturale non è altro che il precipitato narrativo del principio poetologico della *Bastelei*. Lo scrittore opera, come si è detto, come un *Bricoleur* che assembla e giustappone il materiale frammentario ed eterogeneo di cui dispone (storico-biografico, iconico, letterario) nel tentativo di conferire ad esso un significato che inizialmente non possedeva. La concezione della scrittura come *Bastelei* viene esplicitamente tematizzata in un passaggio di *Schwindel.Gefühle*:

Ich saß an einem Tisch nahe der offenen Terrassentür, hatte meine Papiere und Aufzeichnungen um mich her ausgebreitet und zog Verbindungslinien zwischen weit auseinanderliegenden Ereignissen, die mir derselben Ordnung anzu gehören schienen. (SG, 107)

Ma qual è il nuovo significato che emergerebbe dall'assemblaggio del materiale operato dal *Bastler* all'interno della prima prosa sebaldiana e dalla fitta rete di relazioni e «coincidenze»? Oliver Sill riassume bene il senso ultimo della prosa:

Die Stilisierung des Ichs zum heimatlosen, stets ruhelosen Wanderer ist die Konsequenz einer bis dahin unbekanntten Erfahrung von Welt, in die der Tod plötzlich einbrechen kann, einer mysteriösen, rätselhaften, ebenso bedrohlichen wie bedrohten Welt, in der die Menschen, plötzlich und unerwartet, vom Unglück heimgesucht werden können. Nur vor diesem Hintergrund wird auch verständlich, warum sich dem Ich auf seinen Reisen die Welt als das Resultat eines fortwährenden Zerstörungsprozess präsentiert; eine Welt die es dem aufmerksamen Beobachter erlaubt, allerorten die Spuren, Anzeichen und Vorzeichen vergangener, gegenwärtiger und kommender Katastrophen zu registrieren. (Sill 1997, 21)

Quello che emerge è una visione della storia umana e naturale segnata dalla distruzione e dall'entropia. Attraverso la *Vernetzungsästhetik* la Storia mostra la sua *facies hippocratica*, che è stata rimossa tanto dallo storicismo positivista, che celebra i trionfi della razionalità umana, tanto dalla finzione narrativa.³⁴ Già nella prima prosa è operante la lezione di Benjamin: la conoscenza storica è un'operazione allegorica che consiste nel raccogliere i frammenti e gli scarti della storia, scioglierli da ogni relazione funzionale e collocarli all'interno di una 'costruzione sistemica' che permetta di individuare tra loro inattese coincidenze. Da esse emerge una visione della Storia come ciclico e inarrestabile processo di distruzione.³⁵ L'immagine, soprattutto quella fotografica, ha un ruolo privilegiato all'interno di questa poetica: essa è frammento monadologico di una realtà cui costantemente rimanda, ma da cui è stata irreversibilmente strappata. La coordinazione tra questi frammenti permette di cogliere quella visione della Storia che non è fornita dalla storiografia trionfalistica ufficiale né dalla narrazione storica.

2. Immagine e codici semiotici

In *Schwindel.Gefühle* il ricorso alle immagini è estremamente eterogeneo, soprattutto se confrontato con le prose successive in cui Sebald renderà più coerente la sua poetica orientandosi principalmente verso l'utilizzo di materiale fotografico. Tale eterogeneità concerne anzitutto la tipologia del materiale riprodotto: sono presenti non solo fotografie vere e proprie, ma anche riproduzioni di dipinti, immagini artistiche, disegni. Il rapporto testo-immagine è declinato in modo molteplice³⁶ e ciò è connesso al particolare sta-

³⁴ Così si esprime ad esempio il vecchio generale, commensale di Franz Kafka, nel terzo capitolo: «daß sich wenn er es recht überlege, zwischen der Logik des Sandkastens und der Logik des Heeresberichts [...] ein weites Feld der undurchsichtigsten Gegebenheiten erstrecke. Kleinigkeiten entscheiden alles! Bei den größten Schlachten der Weltgeschichte sei das genauso gewesen. [...] Diese im Grunde irrwitzige Vorstellung, daß man mit dem Willen, den Lauf der Dinge beeinflussen könne, während diese doch bestimmt seien von den vielfältigsten Beziehungen untereinander.» (SG, 172)

³⁵ Si pensi ad esempio all'immagine finale dell'incendio che distrugge Londra. Su questo tema si veda Rovagnati 2005c.

³⁶ Una classificazione del montaggio tra testo e immagine è presente in Niehaus 2006. Si veda anche Hoffmann, Rose 2006.

tuto semiotico che caratterizza la fotografia. La funzione che tradizionalmente le è assegnata è quella referenziale: essa dimostrerebbe che cose, persone, eventi sono effettivamente esistiti. Questa funzione *indicale* deriva dalla stessa natura chimica e fisica dell'atto fotografico che implica l'esistenza di una realtà che è stata, per così dire, 'fermata' nello scatto, nell'immagine. All'*effet de réel* contribuisce l'idea della presunta *neutralità* di un apparecchio tecnologico che è in grado di testimoniare in modo veritiero, molto più di una testimonianza oculare, l'esistenza di fatti ed eventi. L'effetto di realtà dell'immagine fotografica è inoltre rafforzato dal fatto che in essa non compare in genere alcun riferimento all'atto fotografico in sé: ciò contribuisce a conferire alla fotografia l'idea della neutralità e della pura trasparenza. Nei termini della semiotica di Peirce, la fotografia è dunque *indice* di una realtà, ma essa può essere anche considerata come *icona* poiché intrattiene un rapporto di 'somiglianza' con quanto rappresentato. La questione dell'*iconismo*, ancora centrale nella semiotica del visivo, deriva in realtà dalle pratiche discorsive in cui i *segni* si collocano. La fotografia su un passaporto è da intendersi come indice, piuttosto che come icona, poiché l'elemento centrale nel lavoro enunciativo, e che rende documentaria tale immagine, è che la fotografia sia stata effettuata dalla persona ritratta. Oltre a possedere un valore denotativo, la fotografia può caricarsi anche di significazioni connotative. La riproduzione di un biglietto ferroviario intende testimoniare la veridicità del viaggio compiuto dall'io-narrante, ma assume anche un significato simbolico poiché si ricollega al motivo iconotestuale dell'artista come *Wanderer*. In sostanza, la funzione specifica (o le funzioni molteplici) che la riproduzione fotografica può assumere deriva dal contesto verbale in cui si colloca e dalla ricezione stessa da parte del destinatario. Quest'ultimo elemento è di particolare rilievo nella prosa sebaldiana, dove le immagini sono inserite senza alcuna indicazione paratestuale quali didascalie o note, ad eccezione di alcuni casi in cui la giustificazione tipografica del testo sembra fungere da didascalia.³⁷ Al lettore e alla sua cooperazione interpretativa (e ovviamente alla sua *enciclopedia*) è affidato il compito di cogliere il legame tra testo e immagine, compito non

³⁷ Si pensi alla riproduzione di alcuni schizzi compiuti da Stendhal, dove il testo è giustificato in modo tale da fungere da didascalia delle immagini riprodotte (SG, 8). Analogo procedimento è utilizzato con l'inserzione fotografica della mano di Métilde (SG, 25).

sempre agevole poiché tale nesso può essere trasparente o opaco, motivato o arbitrario. Il primo polo è rappresentato dalla funzione *indicale*. L'autore ricorre alla riproduzione fotografica, come già detto, per conferire veridicità a quanto affermato nel testo. In questa tipologia possono rientrare, ad esempio, le riproduzioni della ricevuta della «Pizzeria Verona», del biglietto ferroviario, del verbale dei carabinieri, del passaporto, della cartolina del Vesuvio di cui l'io-narrante è entrato improvvisamente in possesso.³⁸ Si tratta di una sorta di *deissi* in cui viene mostrato visivamente quello di cui si sta parlando. E tuttavia, benché il legame tra testo e immagine sia trasparente e per così dire motivato, questa funzione indicale diviene instabile ad una lettura più attenta. Il biglietto ferroviario, come già detto, assume una chiara funzione allegorica legata al motivo del *Wanderer*. Analogamente l'episodio della perdita del passaporto si ricollega al *topos* dell'artista privo di patria, ma allo stesso tempo getta una luce ironica³⁹ sulle pratiche disciplinari cui la fotografia è tradizionalmente legata proprio per il suo statuto indicale:⁴⁰ l'identità, l'esistenza stessa dell'individuo sono legate alle pratiche archiviali e disciplinari della modernità. In questo stesso ambito si colloca la riproduzione del passaporto di Sebald, caratterizzata da una barra nera verticale al centro della fotografia. È sufficiente che un elemento si sottragga alla «microfisica del potere» per porre in dubbio la validità del documento e quindi minare alle radici l'autenticità stessa del soggetto.

Quest'ultimo esempio è cifra della prosa sebaldiana, che si basa sulla raccolta di materiale documentario, ma allo stesso tempo contiene tutta una serie di indizi e segni che ne mettono in forse lo statuto referenziale.

Vi sono poi casi in cui il nesso tra testo e immagine risulta opaco e non motivato. In occasione della sua visita al poeta schizofrenico Herbeck, i due personaggi si recano nei pressi del castello di Greifenstein (SG, 47). L'immagine riprodotta in questo caso dovrebbe rappresentare la fortezza, in realtà si tratta di un vaso avente tale forma, collocato lungo un muro di pietra non meglio identificato. La motivazione dell'inserzione dell'immagine non è chiara, la sua collocazione all'interno del *continuum* testuale sem-

³⁸ Rispettivamente: SG, 90, 97, 117, 129, 214.

³⁹ Cfr. SG, 116.

⁴⁰ Sul legame tra fotografia e pratiche disciplinari cfr. Long 2006a e Long 2008.

brerebbe in qualche modo ricollegarla alla rielaborazione dell'immagine operata dall'immaginazione dell'io-narrante, ma nulla viene detto in proposito. Il nesso testo-immagine risulta scarsamente motivato e decisamente opaco al lettore.

Sebald, oltre ad esplorare le molteplici funzioni assegnate all'immagine fotografica, ricorre a 'tecniche di montaggio' in cui le peculiarità semiotiche del codice visivo e di quello testuale vanno in qualche modo a sovrapporsi. La presenza di un'immagine all'interno del *continuum* testuale è chiaramente individuabile: vi è in genere, anche nei testi *sincretici*, una netta distinzione tra *simbolico* e *iconico*. Tuttavia in alcuni casi il confine tra testo e immagine viene in qualche modo attenuato. Nel secondo capitolo l'io-narrante legge un articolo in cui si fa riferimento alla rivendicazione di alcuni omicidi da parte di una sedicente «Organizzazione Ludwig». Si dovrebbe considerare l'espressione come un esempio di simbolo poiché essa appartiene al codice linguistico, tuttavia la posizione del sintagma, centrato all'interno del *continuum* testuale, e il carattere tipografico, che intende riprodurre visivamente la «Runenschrift» (SG, 89) in cui è stilata la lettera di rivendicazione, tendono a conferirle un certo grado di *iconicità*. Si tratta in sostanza di un simbolo che 'tende' verso l'*icona*.

In *Schwindel.Gefühle* è presente anche il caso opposto di un'immagine che 'tende' verso il testuale. Nel suo soggiorno veronese, l'io-narrante trascorre alcune ore nel Giardino Giusti. Viene inserita a questo punto una riproduzione del biglietto di ingresso al giardino (SG, 80). L'immagine non presenta confini definiti che permettano di isolarla chiaramente all'interno del testo, essa tende anzi ad inserirsi nel *continuum* testuale senza soluzione di continuità. Sono gli elementi tipografici quali il carattere e la giustificazione, nonché il numero di serie, a far intuire che si tratterebbe in realtà di una riproduzione fotografica.

Vi sono altri esempi in cui si assiste ad una sorta di sostituzione di codici. Sempre nel secondo capitolo vi è un'immagine che riproduce il testo autografo di una poesia di Herbeck. L'immagine si serve di un codice iconico, ma quella descritta potrebbe essere in realtà considerata come un esempio di codice simbolico poiché in essa è riprodotto un testo: in questo caso si potrebbe parlare di *testo iconizzato*. Nel primo capitolo, invece, la parola «occhi» viene sostituita iconicamente dalla corrispondente rappresentazione desunta da una raffigurazione di Stendhal. Il simbolo viene sostituito dall'*icona*: si potrebbe parlare di un'*icona testualizzata*.

Quelli descritti sono in sostanza degli «espediti» che tendono a creare, a livello di codici della comunicazione, quella sensazione di *Schwindeln* che è tematizzata nella prosa. Sebald ricorre alla fotografia come strumento di veridizione, ma in realtà ne mina alla base lo statuto referenziale. Ricorre ai codici iconici e simbolici, ma li fa interagire in modo da destrutturarne l'equilibrio semantico. Ne deriva un dispositivo testuale sincretico che avanza pretese di realismo, ma si tratta di un realismo ben lontano dal concetto tradizionale di *mimesis*.⁴¹ Il linguaggio e le immagini non sono strumenti oggettivi e in sé e per sé attendibili: essi non riproducono in modo ingenuo e neutrale la realtà, ma si inseriscono all'interno di pratiche discorsive che ne orientano il significato. È attraverso la reciproca interazione e interferenza, lo slittamento semantico dei rispettivi codici, è insomma attraverso lo *Schwindeln* che Sebald evidenzia le «sclerotizzazioni semantiche» che caratterizzano i *media* linguistici e iconici. Questo *Schwindeln* permette di attivare una logica altra, basata sull'analogia, che coglie quelle coincidenze tra frammenti che mostrano un'immagine della storia come entropia e distruzione che è stata repressa dalle pratiche discorsive della modernità. Il testo sebaldiano è dunque *realista* non in senso mimetico, ma costruttivistico. Sebald pone l'accento sulla dimensione reale dei frammenti storici che colleziona, ma, come già detto in precedenza, l'immagine che deriva dalla coordinazione di questi frammenti è soggettiva e finzionale. La realtà non è riprodotta mimeticamente, ma è *trasfigurata*, è *ri-costruita* attraverso un'operazione squisitamente allegorica da cui emerge la *facies hippocratica* della Storia che è stata repressa dalla memoria collettiva e culturale.

3. Il ritorno del represso

Uno dei topoi centrali nell'ambito della critica sebaldiana è costituito dal legame tra fotografia e memoria traumatica. Jonathan J. Long (2003) ad esempio, nel leggere *Die Ausgewanderten*, ha messo in rilievo l'importanza euristica del concetto di postmemoria elaborato dalla Hirsch.

Nel suo saggio dedicato ad *Austerlitz*, Carolin Duttlinger (2004) si è soffermata sull'omologia strutturale esistente tra fotografia e

⁴¹ Sul problema del realismo si veda Öhlschläger 2005, 2007a, 2007b.

memoria traumatica. Le fotografie, dato che sono in grado di registrare quegli eventi traumatici verso i quali l'io non è in grado di attuare alcuna forma di abreazione, sarebbero dei 'sostituti' delle esperienze traumatiche stesse, costituirebbero una sorta di 'scudo protettivo' nei confronti degli eventi traumatici, ma allo stesso tempo si baserebbero in modo paradossale su una 'struttura conciliativa' associata alla teatralità e al mascheramento.

Anche Maya Barzilai (2004) ha analizzato l'analogia tra fotografia e memoria traumatica. La studiosa ha messo in rilievo come l'inserzione delle immagini nel *continuum* testuale interrompa l'atto della lettura evocando così, a livello performativo, la sensazione *unheimlich* prodotta dal ritorno di ricordi traumatici.⁴²

Il legame tra la fotografia (e in genere l'immagine) e la memoria traumatica è dunque stato analizzato con attenzione dalla critica, tuttavia è forse opportuno ritornare ai testi di Freud per applicare anche a *Schwindel.Gefühle* alcuni strumenti freudiani e cercare così di fornire un ulteriore tassello a quanto già proposto dall'attuale letteratura critica.

In *Al di là del principio di piacere* (1920) Freud, come si è detto, analizza le nevrosi traumatiche e la coazione a ripetere:

Il malato non può ricordare tutto ciò che in lui è rimosso, forse non ricorda proprio l'essenziale [...] egli è piuttosto indotto a ripetere il contenuto rimosso nella forma di un'esperienza attuale, anziché, come vorrebbe il medico, a ricordarlo come parte del proprio passato. Queste riproduzioni, che si presentano con una fedeltà indesiderata, hanno sempre come oggetto una parte della vita sessuale infantile, e cioè del complesso edipico e dei suoi esiti. (1920, 204)

Freud, benché in modo implicito, postula alla base della vita cosciente dell'io l'esistenza di quella che si potrebbe definire 'memoria narrativa'. La sua caratteristica è quella di essere linguistica e prospettica, è cioè in grado di elaborare linguisticamente gli eventi del passato e di collocarli nell'ambito di una precisa prospettiva temporale. I ricordi traumatici non sono integrati in tale memoria: essi permangono come «frammenti non incorporati» che, attraverso la coazione a ripetere, riemergono in modo compulsivo e in-

⁴² Per il legame tra fotografia e trauma nella prosa di Sebald si vedano anche: Garloff 2004, Pane 2005, Tischel 2006, Osborne 2007. Osservazioni sul nesso trauma-memoria in *Schwindel.Gefühle* si trovano anche in Fuchs 2004 e, benché in modo rapido, in Niehaus 2006.

controllato. Essi sono in un certo senso storici perché sempre presenti e ripetuti: l'Io non riesce a distanziarsi da essi e a collocarli all'interno di una precisa prospettiva temporale. Il soggetto inoltre tende ad esperirli in modo estremamente vivido, nel loro aspetto visivo, si potrebbe dire 'letterale', attraverso quella che si può definire 'memoria eidetica'. Lo scopo della terapia psicoanalitica consisterebbe proprio nel trasformare la memoria visiva, traumatica, in memoria narrativa integrando questi «frammenti visivi» nella memoria narrativa attraverso la mediazione del linguaggio analitico.⁴³ Infine Freud nota come la coazione a ripetere sia da ricollegare a problematiche concernenti il complesso edipico. Ora, nell'opera di Sebald la fotografia incarna la memoria eidetica, l'«esperienza attuale» di cui parla Freud. L'immagine è infatti caratterizzata dalla visualità, non si colloca in un flusso temporale, ma è per così dire «sempre attuale», non si integra nel *continuum* testuale così come i ricordi traumatici non si incorporano nella memoria narrativa. La fotografia (e l'immagine in generale) è allora una «formazione di compromesso» (come il sogno, il *Witz*, il *lapsus*) che consente di far rivivere eventi cui la memoria narrativa non ha accesso, ma allo stesso tempo protegge il soggetto dalla carica traumatica legata a tali eventi. Sebald drammatizza nella sua prosa, proprio attraverso l'interdiscorsività tra visuale e verbale, il recupero e la rielaborazione dei ricordi traumatici rimossi.

Il legame tra immagine e ricordo traumatico è già individuabile nella prima opera letteraria di Sebald, il poema *Nach der Natur*,⁴⁴ anche se in questo caso le immagini non sono inserite direttamente nel testo, ma evocate tramite *ékphrasis*. Nella terza parte del poema in prosa l'io-narrante cerca di ricostruire la propria biografia, in particolar modo il periodo immediatamente precedente la propria nascita, immaginando di accostare una serie di foto di famiglia che ritraggono i suoi nonni e i suoi genitori. È già presente qui il nesso tra fotografia, narrazione e postmemoria che sarà tipico di prose come *Die Ausgewanderten* o *Austerlitz*. L'io-narrante si sofferma poi, in modo interrogativo, su alcune fotografie che ritraggono i genitori in un giardino botanico due giorni prima del bombardamento di Norimberga. Egli sottolinea la «Unbeschwertheit»

⁴³ Un modello simile è stato proposto dallo psichiatra Pierre Janet agli inizi del Novecento. Egli distingue tra «habit memory», «narrative memory» e «traumatic memory». Cfr. Van der Kolk, Van der Hart 1995.

⁴⁴ Su questo testo si vedano Riordan 2004, Meyer 2005, Albes 2006 e Mücke 2008.

(NN, 73) della propria madre e il carattere apparentemente «sorglos» (NN, 73) del padre. Ciò che colpisce l'io-narrante è il fatto che, benché i genitori siano stati in qualche modo testimoni oculari dei bombardamenti aerei subiti dalle città tedesche, essi forniscano una descrizione estremamente lacunosa di quanto visto. Il padre non ricorda nulla della bellezza di Dresda,⁴⁵ mentre la madre

Von dort aus sah sie Nürnberg in Flammen stehn,
weiß aber heut nicht mehr,
wie die brennende Stadt aussah
und was für Gefühl sie
bei ihrem Anblick bewegten. (NN, 73-4)

La donna ricorda solo di essersi recata il giorno seguente presso un conoscente

wo sie das Schlimmste
abgewartet und gemerkt habe, daß
sie schwanger geworden sei. (NN, 74)

A questo punto l'io-narrante rievoca un'opera del pittore Albrecht Altdorfer dal titolo *Lot e le sue figlie*:⁴⁶

Was die brennende Stadt betrifft,
so hängt im kunsthistorischen
Museum in Wien ein Bild Altdorfers,
auf dem Lot dargestellt ist
mit seinen Töchtern. Am Horizont
lodert ein furchtbares Feuer,
das eine große Stadt verdirbt.
Rauch steigt auf aus der Gegend,
an den Himmel schlagen die Flammen,
und im blutroten Widerschein
sieht man die dunklen
Fassaden der Häuser.

⁴⁵ «Am 27. Abreise des Vaters nach Dresden,/von dessen Schönheit seinem Gedächtnis, wie er auf meine Frage bemerkt,/ nichts in Erinnerung geblieben ist.» (NN, 73).

⁴⁶ Nell'opera di Altdorfer viene raffigurato l'episodio biblico narrato in *Genesi*, 19.

Im Mittelgrund ist ein Stück
grüne idyllische Landschaft,
und dem Besucher zunächst
wird das neue Geschlecht
der Moabiter gezeugt. (NN, 74)

Come nota Irene Albes (2006), l'*ékphrasis* dell'opera di Altdorfer è posizionata nel testo in modo da colmare i vuoti della narrazione della madre, lacune mnestiche che derivano dall'aver esperito il trauma dei bombardamenti aerei (tema centrale del saggio *Luftkrieg und Literatur*). La rappresentazione della città in fiamme, collocata sullo sfondo del dipinto, rimanderebbe alla distruzione delle città tedesche da parte degli alleati. Nell'immagine viene quindi memorizzato 'visivamente' e mostrato quanto la memoria narrativa e linguistica dei testimoni oculari non è stata in grado di ritenere. Tuttavia la rievocazione della tela di Altdorfer da parte dell'io-narrante non è stata innescata dall'associazione tra il bombardamento di Dresda e l'immagine della città in fiamme raffigurata nella tela, ma dal legame tra la distruzione della città e l'atto procreativo, collegamento ben presente nella narrazione della madre, ma a cui l'io-narrante fa riferimento solo in modo fuggevole e criptico, soprattutto per chi non avesse presente l'opera citata, riferendosi a «das neue Geschlecht der Moabiter». È inoltre significativo che l'*ékphrasis* sia guidata da una sorta di *Verschiebung*, esattamente come avviene nel lavoro onirico. L'attenzione dell'io-narrante si incentra infatti soprattutto su un particolare, quello della città in fiamme, che è posto in secondo piano all'interno del dipinto, mentre si fa solo un rapido e indiretto riferimento a quanto rappresentato in primo piano, cioè all'unione sessuale tra Lot e sua figlia. Nulla viene detto infine circa il carattere lascivo della scena, elemento che l'artista ha particolarmente messo in risalto, soprattutto nella raffigurazione dei volti dei personaggi in primo piano. L'opera pittorica sarebbe in sostanza una rappresentazione visiva della freudiana *Urszene*, cioè dell'unione sessuale dei genitori osservata, o meglio, fantasmaticamente immaginata dal bambino. L'immagine funge dunque da «formazione di compromesso» che permette il ritorno del rimosso. Non a caso, come poi racconta l'io-narrante, egli rimarrà fortemente turbato allorquando osserverà il dipinto per la prima volta a Vienna:

Als ich dieses Gemälde
 im vorvergangenen Jahr
 zum erstenmal sah,
 was es mir, seltsamerweise,
 als hätte ich das
 zuvor schon einmal gesehen,
 und wenig später hätte ich
 bei einem Gang über
 die Friedensbrücke fast
 den Verstand verloren. (NN, 74-5)

L'io-narrante ha l'impressione di aver già visto quanto mostrato nella tela e proprio da qui nasce quell'effetto *unheimlich* che lo condurrà quasi a perdere «den Verstand». L'effetto perturbante, come Freud sostiene nel suo celebre saggio *Das Unheimliche*, deriva proprio dal ritorno di qualcosa che era un tempo familiare e che è poi stato rimosso: in questo caso la *Urszene*.

Anche in *Schwindel.Gefühle* è evidente il legame tra immagine e memoria traumatica. Non è un caso che l'opera si apra con le difficoltà di Henri Beyle (alias Stendhal) nel ricordare la sua discesa in Italia al seguito delle truppe napoleoniche (SG, 8-10), difficoltà dovute proprio agli eventi traumatici cui Beyle ha assistito. Egli, nel tentativo di ricostruire retrospettivamente tali avvenimenti, si avvale di uno schizzo, inserito nel testo (SG, 10), che, come ha già notato Anne Fuchs (2004, 83-86), si presenta come *Deckerinnerung* che protegge in qualche modo l'io che cerca di ricordare un'esperienza sconvolgente.⁴⁷ La studiosa nota inoltre il forte contrasto tra il carattere cruento, proprio della battaglia, e l'estrema freddezza e schematicità dell'immagine con cui l'io cerca di ricostruire e in qualche modo dominare, attraverso una sorta di razionalità cartesiana, la scena della battaglia, pur avendo la consapevolezza, come poi afferma lo stesso io-narrante, del carattere fallace di questa ricostruzione razionale.

L'inaffidabilità dell'operazione mnestica è determinata anche dai suoi stessi mediatori, tra cui si collocano le immagini, le fotografie e la scrittura stessa. Ad esempio Beyle scopre che il ricordo che egli aveva della città di Ivrea in realtà non è altro che la reminiscenza di un'incisione rappresentante la città:

⁴⁷ Di diverso avviso è Long 2008, 73.

Beyle schreibt, er habe lange Zeit in dem Glauben gelebt, sich an diesen Ritt in allen Einzelheiten erinnern zu können, insbesondere an das Bild, in dem sich, bei schon abnehmendem Licht, die Stadt aus einer Entfernung von etwa einer dreiviertel Meile ihm zum erstenmal dargeboten habe. [...] Es sei, schreibt Beyle, für ihn eine schwere Enttäuschung gewesen, als er vor einigen Jahren bei der Durchsicht alter Papiere auf eine *Prospetto di Ivrea* untertitelte Gravure gestoßen sei und sich habe eingestehen müssen, daß sein Erinnerungsbild von der im Abendschein liegenden Stadt nichts anderes vorstellte als eine Kopie von ebendieser Gravure. Man sollte darum, so rät Beyle, keine Gravuren von schönen Aus- und Ansichten kaufen, die man auf Reisen sehe. Denn eine Gravure besetze bald schon den ganzen Platz der Erinnerung, die wir von etwas hätten, ja, man könne sogar sagen, zerstöre diese.» (SG, 11-12).

Il mediatore della memoria non è strumento neutro, ma tende ad inficiare la presunta oggettività dell'operazione mnestica modellando i ricordi stessi. Come ricorda Long (2008, 94), le affermazioni di Sebald sembrano applicare ai mediatori della memoria dell'epoca pre-fotografica quanto Sontag e Barthes attribuiscono alla fotografia. Secondo Susan Sontag (1978) la fotografia non sarebbe tanto un mediatore della memoria, quanto un mezzo per rimpiazzare il ricordo stesso; per Barthes (1980) la fotografia bloccherebbe l'accesso alla memoria autentica agendo da contro-memoria. Questo, secondo la tesi di Long, accadrebbe anche per quei mediatori della memoria dell'era pre-fotografica che permettono la riproduzione dell'immagine. In realtà nel caso di Sebald l'immagine non fungerebbe da contro-memoria, ma da formazione di compromesso in cui l'elemento traumatico viene celato, ma allo stesso tempo espresso. Tra i meccanismi di mediazione, come accade in formazioni di compromesso quali il sogno, il *lapsus* e il *Witz*, vi sono *Verschiebung* e *Verdichtung*. Nel caso dell'incisione di Ivrea è stata messa in atto un'operazione di spostamento tra il ricordo soggettivo e il mediatore stesso che ne va ad annullare l'effetto traumatico.

Vi sono altri esempi in cui l'immagine sembra svolgere questa medesima funzione di compromesso, ad esempio quando Beyle si trova dinanzi alla piana in cui ha avuto luogo la battaglia di Marengo (SG, 22). È tuttavia significativo che la stessa dinamica si inneschi allorché Beyle cerca di ricordare le prime esperienze amorose attivando così una vera e propria isotopia tra operazione mnestica, esperienza amorosa e il procedimento della scrittura che rivesta grande importanza per l'interpretazione della prosa stessa.

La prima esperienza sessuale di Beyle si colloca sotto il segno del trauma:

Tagelang läuft der siebzehneinhalbjährige Dragon nach seiner Einkleidung mit einer Erektion herum, ehe er es wagt, sich seiner aus Paris mitgebrachten Unschuld zu entledigen. An den Namen oder das Gesicht der *donna cattiva*, die ihm bei diesem Geschäft assistierte, vermag er sich später nicht mehr zu erinnern. Die gewaltsame Empfindung, schreibt er, habe jede Erinnerung daran in ihm ausgelöscht. [...] Das hindert ihn jedoch nicht, zu gleicher Zeit an der Ausbildung einer sehr viel abstrakteren Passion zu arbeiten. Das Objekt seines Anbeutungsbedürfnisses ist Angela Pietragrua [...] die Maitresse seines Kameraden Louis Joinville, die den häßlichen jungen Dragoner aber nur ab und zu mit einem ironisch-mitleidsvollen Blick streift. (SG, 15-16)

Il primo rapporto sessuale è a tal punto «gewaltsam» da cancellare in Beyle ogni ricordo non solo dell'esperienza, ma della donna stessa, di cui non ricorda né il volto né il nome: lo stesso termine «prostituta» viene sostituito dal sintagma in lingua italiana «donna cattiva». Questa esperienza sessuale viene sottoposta a un processo di sostituzione e sublimazione attraverso la «Ausbildung einer sehr viel abstrakten Passion»: l'amore per Angela Pietragrua. All'interno del brano precedentemente citato è inserita un'immagine della donna,⁴⁸ tratta dal testo stendhaliano, cui Sebald, come ha notato Claudia Öhlschläger (2006b, 64-66), sovrappone una griglia non presente nell'originale.⁴⁹ Nel seguito della narrazione si fa riferimento all'amore di Henri Beyle per Matilde Dembrowski Visconti. In occasione della sua partenza per Volterra

Beyle, unfähig, auch nur ein Paar Tage zu ertragen, ohne Métilde SEHEN zu können, war ihr inkognito nachgereist. Er hatte es einfach nicht fertiggebracht, den letzten Anblick, der er von Métilde am Vorabend ihrer Abfahrt aus Mailand noch erhascht hatte, sich aus dem Sinn zu schlagen. Sie hatte sich beim Abschied im Foyer ihres Hauses niedergebeugt, um etwas an ihrem Schuh zu richten, und plötzlich war um ihn her alles versunken, und er hatte hinter ihr, in einer tiefen Finsternis, wie durch Rauchschwaden hindurch, eine rote Wüste sich auftun sehen. [...] Beyle war untröstlich. Monatelang machte er

⁴⁸ Nel testo originale l'espressione «ist Angela Pietragrua» precede l'immagine ed è giustificato in modo tale da creare una sorta di didascalia. Nella citazione non si è tenuto conto di questa formattazione.

⁴⁹ Sull'immagine si soffermano anche Long (2008, 95) e Wohlleben (2003, 339).

sich Vorhaltungen und erst als er sich entschließt, seine große Passion in eine Denkschrift über die Liebe umzusetzen, findet er wieder sein seelisches Equilibrium. (SG, 24-25)

Il narratore prosegue affermando di aver collocato sulla scrivania, in ricordo di Métilde, un calco in gesso della sua mano sinistra. Sebald inserisce a questo punto un'immagine che rappresenta il calco e giustifica il testo in modo tale che le espressioni «Andenken an Métilde» e «ein Gipsabdruck ihrer linken Hand» (SG, 25) rispettivamente precedano e seguano l'immagine in modo da formare delle didascalie. Questa mano

bedeutet ihm nun beinahe ebensoviel, wie Métilde ihm je hätte bedeuten können. Insbesondere ist es die leichte Krümmung des Ringfingers, die ihm Emotionen von einer Heftigkeit verursacht, wie er sie bisher noch nicht erfahren hat. (SG, 26)

Claudia Öhlschläger, nel succitato contributo, propone una suggestiva lettura delle due immagini partendo dall'interpretazione del passo, presente nel primo capitolo, in cui si afferma:

Der langwierige Prozeß der Kristallisation, der den toten Zweig in ein wahres Wunderwerk verwandelt hatte, schien Beyle, wie er eigens ausführt, eine Allegorie für das Wachstum der Liebe in den Salzbergwerken unserer Seele. (SG, 31)

L'allegoria dell'amore come processo di cristallizzazione alluderebbe al processo di astrazione e di sostituzione che l'oggetto amato subisce da parte della fantasia dell'amante. Sebald si servirebbe poi di questa metafora per raffigurare il processo della scrittura: essa, come l'amore, astrae dal dato reale fino a sostituirlo con qualcosa che non è più riconoscibile secondo il criterio della *mimesis*, ma è frutto della costruzione e delle proiezioni dell'Io. Questo tipo di sostituzione richiamerebbe, sempre secondo la studiosa, modalità di tipo feticistico. Le acute osservazioni di Öhlschläger meritano forse un ulteriore approfondimento. In primo luogo, se ciò che accomuna la scrittura e l'amore è il processo di astrazione (rispettivamente della realtà e dell'oggetto amato) e la sostituzione con un qualcosa frutto di una rielaborazione soggettiva (rispettivamente la scrittura stessa e l'immagine dell'oggetto d'amore), allora si potrebbe affermare che il calco della mano e l'immagine di An-

gela Pietragrua sono sostitutivi dell'oggetto amato, ma costituiscono allo stesso tempo una rappresentazione allegorica della scrittura stessa. Non è un caso, del resto, che Beyle collochi il calco proprio sulla sua scrivania dopo aver deciso di scrivere il suo trattato *De l'Amour* e di divenire un celebre scrittore: la mano e la scrivania sono evidenti raffigurazioni metonimiche della scrittura. È inoltre importante rilevare che la metafora dell'amore come astrazione è presente anche nel capitolo dedicato a Kafka. Qui si parla di una «fragmentarische Theorie der korpenlose Liebe», secondo cui nell'amore

Man unterliege einem beständigen Variations- und Wiederholungszwang, in dem [...] auch das Bild der geliebten Person, an dem man doch festzuhalten versuche, auseinandergehe. (SG, 173)

Il lemma «Wiederholungszwang» è di chiara origine freudiana e corrisponde all'italiano «coazione a ripetere», tema ben presente nella prosa a livello tematico e formale. Nel passo precedente vi è poi un altro elemento che va ad arricchire il nesso metaforico scrittura-amore: la dimensione della memoria. Non a caso il calco della mano di Métilde è preceduto, come già detto, da una sorta di didascalia («Andenken an Métilde») dove il lemma «Andenken» richiama l'«oggetto-ricordo» di cui parla Walter Benjamin in un frammento di *Zentralpark* (1938):

Il «ricordo» [*das Andenken*] è complementare all'«esperienza vissuta». In essa si deposita la crescente autoestraniazione dell'uomo, che cataloga il suo passato come un morto possesso. (AN, 140)

Se amore e scrittura si basano su un processo di astrazione e sostituzione della realtà, entrambe sono anche operazioni mnestiche di cui viene messo in rilievo il carattere caduco, quando non fallimentare. La scrittura, in quanto mediatore della memoria, cerca di ricordare il passato sostituendolo con un qualcosa che tende continuamente verso di esso (da qui il carattere coatto), ma di cui è in grado di ritenere solo frammenti. La scrittura è allora un'operazione squisitamente allegorica proprio nell'accezione benjaminiana: essa è catalogazione e raccolta di «oggetti-ricordo» (incarnati qui dalle immagini) che rimandano a una totalità di senso ormai perduta. La concezione benjaminiana dell'allegoria permette di comprendere meglio anche il riferimento al feticismo fatto da

Öhlschläger. È forse utile richiamare a grandi linee la teoria freudiana del feticcio. Freud dedica all'argomento una serie di scritti in un arco di tempo che va dal 1905 al 1938.⁵⁰ Nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905) egli afferma che nel feticcio, in cui «l'oggetto sessuale normale è sostituito da un altro che è in relazione con esso» (1905, 466), riemerge un'impressione sessuale della prima infanzia che ha subito un processo di rimozione derivante da un divieto traumatico. Nel feticcio verrebbe fissata (e di conseguenza sottoposta al fenomeno della regressione) tale pulsione sessuale. Freud paragona pertanto il feticcio al ricordo di copertura:

La situazione reale è che dietro il primo ricordo della presenza del feticcio si trova una fase tramontata e dimenticata dello sviluppo sessuale, della quale il feticcio tiene luogo come «ricordo di copertura» e della quale dunque il feticcio costituisce il residuo e il precipitato. (1905, 458)

In una nota aggiunta nel 1909 e ampliata nel 1914, Freud inserisce alcune intuizioni che nel frattempo aveva elaborato e che portano alla redazione del saggio *Feticismo*. Il feticcio sarebbe un sostituto del pene materno, dalla cui assenza deriverebbe una minaccia di castrazione nei confronti del bambino. Il feticismo nascerebbe da una *Verleugnung* di questa realtà e il feticcio sarebbe pertanto il sostituto del pene materno, di cui indicherebbe paradossalmente l'assenza e la presenza. Esso sarebbe in sostanza una «formazione di compromesso»:

nel conflitto tra l'importanza della percezione indesiderata e la forza del controdesiderio, egli [scil. il bambino] è giunto a un compromesso, un compromesso possibile soltanto quando dominano le leggi inconscie del pensiero, i processi primari. [...] Il feticcio è segno di una vittoria trionfante sulla minaccia di evirazione e una protezione contro quella minaccia. (1927, 493)

Freud inoltre paragona l'insorgere del feticismo all'anamnesi traumatica:

L'instaurarsi del feticcio sembra piuttosto caratterizzato da un altro processo, il quale fa venire in mente l'arresto dei ricordi nell'anamnesi traumatica. Come in quella anche qui l'interesse viene come bloccato a metà strada, ed è

⁵⁰ Si veda in proposito Mistura 2001.

probabilmente l'ultima impressione, quella che precede l'evento perturbante e traumatico, a essere trattenuta a mo' di feticcio. (1927, 494)

Secondo la teoria freudiana il feticcio avrebbe numerosi elementi in comune con il ricordo di copertura: in entrambi i casi è centrale l'esperienza della visualità, la presenza di un trauma che determina la rimozione di una pulsione che torna a manifestarsi, in modo insistente e incontrollabile, attraverso formazioni di compromesso (il feticcio, i ricordi di copertura, i sogni).

Nel caso specifico di Beyle, non vi è dubbio che negli esempi citati vi siano chiari riferimenti al feticismo: si pensi al particolare della scarpa di Métilde, alla cui visione Henri ha un vero e proprio crollo (lo *Schwindel* cui si allude nel titolo), causato probabilmente dal riemergere di un'esperienza traumatica rimossa. Si pensi anche allo stesso calco in gesso della mano su cui viene deviata la *libido* di Henri. Ora, si direbbe che in questi esempi ad essere rimossa sia appunto la prima, traumatica, esperienza sessuale che ritorna in modo coatto proprio perché, secondo la teoria freudiana della coazione a ripetere, essa necessita di essere rielaborata da parte del soggetto. La teoria dell'amore come astrazione e la presenza della dinamica feticista alluderebbero in sostanza al ritorno coatto delle iniziali pulsioni sessuali rimosse e alla necessità di sublimarle. L'immagine sarebbe quindi il luogo in cui ritorna, in modo mediato, il rimosso, mentre la scrittura si presenta come lo strumento che permette di realizzare la sublimazione delle primitive e infantili pulsioni sessuali abreagendo i traumi infantili e veicolando in modo 'creativo' le energie pulsionali. Non è un caso che l'atto di nascita di Stendhal come scrittore coincida, come già detto, con la collocazione simbolica del calco della mano della donna amata sulla scrivania.

È importante ricordare ancora alcuni elementi che caratterizzano il feticcio. Esso è il sostituto fantasmatico del pene materno, e in quanto tale è basato sul principio della *Verleugnung*, è «presenza di un'assenza» (Agamben 1993, 41), ma su tale principio si fonda anche il meccanismo semiotico dell'immagine. Essa, soprattutto quella fotografica, è feticcio, oggetto sostitutivo e parziale di una realtà di cui attesta l'esistenza, ma allo stesso tempo la nega perché già passata. Il meccanismo della *Verleugnung* feticista, secondo la tesi di Agamben (1993, 159-89), sarebbe alla base del processo metaforico della scrittura e della significazione stessa, ed è qui che si salda la concezione benjaminiana dell'allegoria con quella del

feticcio freudiano. Tanto il feticcio quanto l'immagine e la scrittura, e in genere la significazione, tendono verso una realtà esterna che non può essere recuperata se non come pura tensione verso una pienezza semantica di cui si dichiara allo stesso tempo l'assenza.

Vi è un ultimo elemento che è opportuno tenere presente. Secondo Freud il feticcio è una forma di vittoria nei confronti dell'ansia di castrazione. Anche in questo caso le immagini giocano un ruolo chiave. Michael Niehaus (2006) ha notato come, nella pur ampia fenomenologia che caratterizza il rapporto tra testo e immagine in *Schwindel.Gefühle*, vi siano solo due casi in cui la stessa immagine è riprodotta più volte di seguito (esattamente tre). Il primo esempio è presente proprio nel primo capitolo ed è costituito dalla ripetizione di un'immagine che rappresenta una gola ulcerata da piaghe. L'immagine vorrebbe essere una sorta di deissi visuale poiché dovrebbe visualizzare le piaghe che Beyle ha contratto a causa della sifilide (SG, 17-18). In realtà è evidente che l'immagine ripetuta si carica di un chiaro valore connotativo che Niehaus ricollega, in modo in realtà rapido, alla dimensione del trauma. La serialità dell'immagine sembra anzitutto riprodurre visivamente il carattere iterativo dell'azione compiuta da Beyle («und immer wieder untersuchte er» SG, 18). Ma l'immagine riprodotta sembra caricarsi, come detto, di ulteriori suggestioni e significazioni. Nel brano Beyle manifesta timori per la propria salute e, in modo implicito, teme di essere vicino alla morte. L'iteratività dell'immagine sembra quindi rappresentare, in modo compulsivo, il proprio timore nei confronti di un evento traumatico quale la propria morte: tale evento non viene chiaramente evocato, ma celato per mezzo dell'immagine di una bocca minacciosa. A ben vedere si tratta di un'immagine che può essere facilmente interpretata secondo il modello della vagina dentata: l'elemento traumatico qui evocato è l'ansia da castrazione.

L'altro caso in cui un'immagine è riprodotta tre volte è presente nel quarto capitolo di *Schwindel.Gefühle* e mostra chiare analogie con l'esempio precedente. Si tratta di un elemento di grande importanza poiché contribuisce a creare un sistema di rimandi e identificazioni tra Beyle e l'io-narrante. In questo capitolo infatti anche l'io-narrante riflette sulla propria nascita di scrittore, e si vedrà come questo avvenga ricorrendo alla stessa costellazione semantica presente nel primo capitolo.

La fotografia in questione riproduce la statua di S. Giorgio che l'io-narrante vede in occasione del suo ritorno al paese natale W.:

Mein Weg ging am Lehrerhaus und am Kaplanhaus vorbei die hohe Friedhofsmauer entlang, an deren Ende der heilige Georg ohne Unterlaß mit einem Spieß dem zu seinen Füßen liegenden greifartigen Vogeltier den Rachen durchbohrte. (SG, 264-5)

Il collegamento con l'immagine della gola ulcerata è evidente. Anche qui la ripetizione dell'immagine vuole riprodurre il carattere iterativo dell'azione («ohne Unterlaß [...] durchbohrte»). Alcuni elementi della prima immagine subiscono poi una sorta di *Verschiebung*: quello che nella prima immagine era uno strumento medicale per l'analisi del cavo orale diviene qui la lancia con cui il santo trafigge ripetutamente le fauci dell'animale, che si sostituiscono a loro volta al cavo orale della prima immagine. Ma anche in questo caso l'immagine è funzionale ad esprimere l'ansia di castrazione. Che essa vada interpretata secondo questo modello euristico sembra confermato da diversi elementi. Nel prosieguito della narrazione l'io-narrante descrive la bottega del barbiere Köpf e spiega come egli abbia sempre avuto, anche da adulto, un profondo timore nei confronti dei barbieri:

Auch der Rasiersessel des Baders Köpf, der im Nebenhaus praktizierte, stand leer. Das Rasiermesser lag, aufgeklappt, auf der marmorierten Platte des Waschtischs. Vor nichts fürchtete ich mich mehr, als wenn der Köpf, bei dem ich mir, seit der Vater wieder zu Haus war, jeden Monat einmal die Haare schneiden lassen musste, mir mit diesem an dem Lederriemen frisch abgezogenen Messer den Nacken ausrasierte. Derart tief hat diese Furcht in mich sich eingegraben, daß mir viele Jahre später, als ich zum erstenmal eine Darstellung der Szene sah, in welcher Salomè das abgeschnittene Haupt des Johannes auf einer silbernen Platte hereinträgt, sogleich der Köpf in Erinnerung gekommen ist. Auch kann ich mich, bis auf den heutigen Tag, nur mit der äußersten Selbstüberwindung ein Friseurgeschäft betreten. Und daß ich mich vor einigen Jahre im Bahnhof Santa Lucia in Venedig aus freien Stücken habe rasieren lassen, das ist mir nach wie vor eine ganz und gar unbegreifliche Ungeheuerlichkeit. (SG, 265-66)

Anche il ricordo del timore infantile nei confronti del signor Köpf (un nome parlante) si lascia interpretare nei termini del complesso di castrazione: non è un caso che l'io-narrante sia costretto a recarsi così di frequente dal barbiere proprio dopo il ritorno del padre dal fronte. Ed è tanto più significativo che a questo ricordo infantile traumatico si opponga, come contrappunto rassicurante, la

descrizione di una piramide di confezioni di margarina presenti nel negozio antistante il barbiere:

Der Furcht beim Blick in die Stube des Baders entsprach die Hoffnung angesichts der kleinen Auslage des Konsumgeschäfts, in dem Frau Unsinn damals gerade eine Pyramide aus goldenen Sanellwürfeln errichtet hatte, eine Art Vorweihnachtswunder, das ich fast jeden Tag auf dem Heimweg bestaunte als ein Anzeichen der nun auch in W. anhebenden neuen Zeit. (SG, 266)

Al timore della castrazione l'Io risponde attraverso l'iperbolica rappresentazione di una piramide di scatole di margarina avente una chiara simbologia fallica.

Che le immagini iterate celino il trauma della castrazione ce lo conferma un passaggio de *Il perturbante*. Nel saggio Freud spiega il carattere perturbante del *Doppelgänger* nei termini seguenti:

Il doppio rappresentava infatti, in origine, un baluardo contro la scomparsa dell'Io, una «energetica smentita del potere della morte» (Rank), e probabilmente il primo sosia del corpo fu l'«anima immortale». La creazione di un simile doppione, come difesa dall'annientamento, trova riscontro in quella raffigurazione del linguaggio onirico che ama esprimere l'evirazione mediante raddoppiamento o moltiplicazione del simbolo genitale: essa diventa, nella civiltà dell'antico Egitto, la spinta all'arte di modellare l'immagine del defunto in un materiale che duri nel tempo. Ma queste rappresentazioni sono sorte sul terreno dell'amore illimitato per se stessi, del narcisismo primario che domina la vita psichica sia del bambino che dell'uomo primitivo, e, col superamento di questa fase, muta il segno del doppio, da assicurazione di sopravvivenza esso diventa un perturbante presentimento di morte. (1919, 96)⁵¹

Le immagini celano/esprimono un ricordo rimosso: il complesso di castrazione. L'iterazione delle immagini vuole non solo rappresentare visivamente la coazione a ripetere – tipica di ogni esperienza traumatica – ma riproduce anche quella logica onirica che, come afferma Freud, rappresenta la castrazione attraverso la moltiplicazione della simbologia genitale (chiaramente presente nello strumento medicale e nella lancia di San Giorgio). L'iperbolica immagine fallica della piramide (uno dei numerosi *Leitmotive* iconotestuali della prosa) di scatole di margarina bilancia il timore della castrazione e della morte attraverso l'affermazione narcisistica

⁵¹ La traduzione italiana è stata lievemente modificata.

della propria eternità. Non è forse un caso che tanto in Sebald quanto in Freud vi sia un riferimento al mondo egizio. Che anzi *Das Unheimliche* possa costituire un importante intertesto della prosa sebaldiana è confermato da un ultimo dettaglio, anch'esso interpretabile nei termini del complesso di castrazione. Subito dopo la descrizione di San Giorgio, l'io-narrante fa un riferimento al fabbro:

Aus der Schmiede heraus roch es nach verbranntem Horn. Das Essenfeuer war ganz in sich zusammengesunken, und das Werkzeug, die schweren Hämmer, Zangen und Raspeln lagen und lehnten herrenlos überall herum. (SG, 265)

Il fabbro ritorna nuovamente in un episodio risalente all'infanzia che l'io-narrante ricorda nel seguito del capitolo. Questi si era ammalato di difterite e, esattamente come nel caso di Beyle,

Mit schmerzdem, später mit einem wunden und zuletzt mit einem inwendig völlig aufgerissenen Rachen lag ich in meiner Bettstatt. (SG, 272)

Nel delirio causato dalla malattia, l'io-narrante ha la seguente allucinazione:

Mehrfach überkam mich die Vorstellung, der Schmied hielte mein eben aus der Esse gezogenes, glühendes, von bläulichen Flammen gleich einem Heckenfeuer umzingeltes Herz mit der eisernen Zange in das eiskalte Wasser. (SG, 273)

Sempre nel corso del delirio, egli apre la dispensa dove trova un vaso di terracotta contenente delle uova:

Ich faßte mit der Hand und dem Unterarm durch die kalkige Oberfläche des Wassers bis fast auf den Grund des Gefäßes, spürte aber zu meinem Entsetzen, daß es sich bei dem, was in diesem Topf eingelegt worden war, nicht um sauber in ihrer Schale aufgehobene Eier, sondern um etwa weiches, den Finger Entgleitendes handelte, von dem ich sogleich wußte, daß es nichts anderes als Augäpfel waren. (SG, 273-74)

Come è già stato notato da alcuni critici, la fucina del fabbro e i bulbi oculari sono un chiaro riferimento intertestuale alla fucina di Coppelius e al delirio (presunto) di Nathanael descritti nel racconto *Der Sandmann* di E.T.A. Hoffmann, cui Freud fa riferimento pro-

prio in *Das Unheimliche* interpretando l'accecamento di Nathanael come simbolo del complesso di castrazione. Sebald pertanto sembra collocare l'io-narrante e Stendhal, in quanto scrittori, sotto il comune segno del complesso di castrazione servendosi di *Das Unheimliche* come intertesto. Henri Beyle e Kafka non sono altro che *alter ego* letterari dell'io-narrante e la prosa può essere intesa come una sorta di postmoderno 'ritratto dell'artista', dove tuttavia la tradizionale unitarietà e mimeticità della scrittura autobiografica si frange attraverso l'identificazione caleidoscopica con i propri modelli letterari.⁵² Esattamente come nel caso di Henri Beyle, anche per l'io-narrante la nascita come scrittore si colloca sotto il segno del complesso di castrazione, o meglio, di un suo superamento. Si è detto infatti che la paura nei confronti del barbiere Köpf è da ricollegare al ritorno del padre dal fronte e da interpretare nei termini del complesso di castrazione. Il narratore afferma che solo molto tempo dopo, nella stazione ferroviaria di Venezia, riuscirà a farsi radere spontaneamente, e tale evento continuerà ad essere per lui «eine ganz und gar unbegreifliche Ungeheuerlichkeit» (SG, 266). Ma il riferimento all'episodio della stazione di Venezia costituisce una analepsi a quanto già descritto nel secondo capitolo.⁵³ La *Italienische Reise* dell'io-narrante, che costituisce la materia narrativa della sua prima narrazione e dunque ne sancisce la nascita come scrittore, si apre con l'arrivo a Venezia (luogo letterario per eccellenza) e con una sosta dal barbiere, azione che ha un chiaro valore simbolico dopo quanto si è detto. Se le osservazioni precedenti sono plausibili, allora la nascita dell'io-narrante come scrittore si presenta come una *Durcharbeitung* dell'ansia da castrazione (espressa a livello performativo dalle immagini). Attraverso una strategia estetica fondata sull'interdiscorsività tra visuale e verbale, gli eventi traumatici rimossi vengono rievocati e abregiti: la creazione letteraria si colloca dunque sotto il segno della rappresentazione e del superamento della conflittualità edipica. La presenza di tale conflittualità permetterebbe di spiegare anche la disposizione paranoide che caratterizza l'io-narrante e le vicende

⁵² A questo aspetto *antimimetico* della scrittura autobiografica contribuisce a livello strutturale, come già detto, l'inserzione del capitolo su Kafka che va ad interrompere la continuità della diegesi dei capitoli II e IV.

⁵³ «Als ich nach einer scharfen Rasur beim Bahnstabsbarbier auf dem Vorplatz der Ferrovia Santa Lucia hinaustrat, hing die Feuchtigkeit des Herbstmorgens noch dicht zwischen den Häusern und über den Kanal.» (SG, 60).

da lui descritte nel secondo capitolo. In termini freudiani si potrebbe affermare che l'io-narrante, nella drammatizzazione inscenata da Sebald, è affetto da una *Zwangsneurose*,⁵⁴ cioè da una nevrosi ossessiva che ha le sue basi in una conflittualità edipica non risolta,⁵⁵ si manifesta con sintomi coatti quali idee ossessive e coazioni a ripetere (indotte secondo Freud dalla pulsione di morte) e da forme di inibizioni dell'azione che portano a blocchi psicologici.⁵⁶ La presenza di motivi quali il *Doppelgänger*, la presenza di coincidenze, il ritorno di persone defunte⁵⁷ conferiscono alla realtà un aspetto particolarmente *unheimlich*, ma ciò si spiega come proiezione sul modo esterno di una conflittualità che è interiore. La scrittura, come detto, rappresenta il luogo in cui il rimosso traumatico ritorna e il mezzo attraverso cui esso può essere abreagito: *Schwindel.Gefühle* drammatizza tale processo e allo stesso tempo ne è l'esito. In tal senso la prosa ha un importante valore metatestuale poiché mostra il suo farsi, il realizzarsi stesso della scrittura. Inoltre Sebald, instaurando questo legame tra opera letteraria e nevrosi, mette in evidenza il nesso tra letteratura e malattia, già chiaramente tematizzato nella prosa in occasione della visita che l'io-narrante fa al poeta schizofrenico Herbeck. In tal modo Sebald colloca la sua opera prima in una tradizione che, da Herbeck a Walser, giunge fino a Hölderlin⁵⁸.

L'interpretazione della scrittura come superamento dell'ansia di castrazione e della conflittualità edipica ha infine un fondamentale valore simbolico e poetologico. La prosa sebaldiana, basata sull'interdiscorsività e spesso sulla «Interferenz» (Löffler 199, 131) tra codice visivo e codice testuale, intende sovvertire il *fallogocentrismo* incarnato dalla figura simbolica del padre. Se, come sostiene Lacan, il principio paterno rappresenta la legge e l'ordine simbolico, che trova la sua massima espressione nel linguaggio ra-

⁵⁴ Per una suddivisione delle nevrosi nel pensiero freudiano si possono consultare le relative voci presenti in Laplanche, Pontalis 1994.

⁵⁵ «La situazione di partenza della nevrosi ossessiva non è certo diversa da quella dell'isteria: è la necessaria difesa dalle pretese libidiche del complesso edipico.» Freud 1925, 262.

⁵⁶ La nevrosi ossessiva, secondo Freud, «può portare al temuto esito finale di paralizzare le facoltà volitive dell'Io, che per ogni decisione incontra impulsi quasi altrettanto forti sia da una parte [*scil.* L'Es] che dall'altra [*scil.* il Super-Io]» 1925, 267.

⁵⁷ Si tratta di temi magistralmente analizzati da Freud in *Das Unheimliche*.

⁵⁸ Nell'episodio di Herbeck vi sono numerosi richiami intertestuali a Walser e Hölderlin.

zionale basato su una rigida «logica asimmetrica» (Matte Blanco 1981) che comporta la rimozione e la repressione di quanto non è ammesso dalla rigida legge paterna, la prosa sebaldiana è il luogo in cui si assiste al «ritorno del represso» (Orlando 1987; 1997). Con il termine «represso» Francesco Orlando, prendendo le mosse proprio dal saggio *Das Unheimliche* di Freud, non intende esclusivamente quanto è stato propriamente «rimosso», e dunque coincide con l'inconscio (ad esempio il complesso di castrazione), ma si riferisce anche alla repressione di modalità di pensiero che sono coscienti, ma sono considerate «superate» dal pensiero razionale. È quanto accade esattamente in *Schwindel.Gefühle* dove da un lato si assiste al ritorno di una modalità di pensiero, di una logica «simmetrica» basata sul doppio, sull'analogia, sull'onnipotenza dei pensieri e che è stata repressa dalla razionalità occidentale; dall'altro si assiste all'interferenza tra i codici semici visivi e testuali che determina lo *Schwindel*, cioè un cortocircuito semantico che va ad infrangere la logica asimmetrica su cui si basa il linguaggio razionale. Il ritorno di questa logica repressa è funzionale a far riemergere quei contenuti che sono stati 'rimossi' dalla memoria individuale, ma allo stesso tempo sono stati 'repressi' a livello della memoria culturale dal razionalismo cartesiano, tema su cui Sebald avrà modo di soffermarsi soprattutto in *Die Ringe des Saturn*. Un caso emblematico è costituito dalla visione della storia cui allude allegoricamente uno dei *Leitmotive* iconotestuali maggiormente presenti nella prosa: quello della piramide. Esso compare, ad esempio, nel secondo capitolo ed è collegato alla rappresentazione dell'*Aida* verdiana, oggetto di un colloquio tra l'io-narrante e Salvatore. L'opera, la cui prima rappresentazione si ebbe nel 1871, in occasione dell'inaugurazione del canale di Suez, è letta dall'io-narrante come simbolo, anziché del progresso tecnico ed economico dell'Occidente, di quello spirito nazionalistico che porterà alla catastrofe della prima guerra mondiale. In un giornale dell'epoca l'io-narrante legge infatti un articolo celebrativo, dai toni spiccatamente nazionalistici, in cui Verdi è considerato

der Titan der *melopea italiana*. Der wahre Titan aller Kunst und Schönheit aber sei, verkündete der Schreiber, indem er ein letztes Mal ausholte, *il popolo nostro* und alle übrigen nichts als Pygmäen. Lange blieben meine Augen haften an den sechs Buchstaben des Wortes *Pigmei*, der Vorankündigung einer Zerstörung, die bereits stattgehabt hatte. (SG, 136-37)

L'io-narrante discorre con Salvatore, il quale ricorda come nella rappresentazione dell'*Aida* in scena all'Arena di Verona siano utilizzati gli stessi costumi del 1913:

Wissen Sie auch, fuhr Salvatore fort, daß die Bühnenbilder und die Kostüme für die Aida, die in der Arena heute gegeben wird, exakte Nachschöpfungen sind in der im Jahr 1913 für die Eröffnung der Festspiele von Ettore Fagioli und Auguste Mariette entworfenen Ausstattung? Man könnte sich einbilden, die Zeit sei nicht vergangen, obwohl die Geschichte jetzt ihrem Ende zugeht. (SG, 149-50).

Questo riferimento fa riemergere nell'io-narrante un ricordo infantile, da tempo rimosso, in cui viene rievocato un corteo subito dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale

[...] da glaubte ich den Hufschlag eines Pferdes zu hören und das Rollen der Räder einer Kutsche auf dem Pflaster des Platzes. Ansichtig geworden bin ich des Gefährts aber nicht. Vielmehr tauchte in mir statt seiner eine Freilichtaufführung der Aida auf, die ich als Kind in Begleitung der Mutter in Augsburg gesehen und von der ich nicht die geringste Erinnerung behalten hatte. Der Triumphzug, bestehend aus einem armseligen Reiterkontingent und einigen gramgebeugten, für diese Aufführung eigens, wie ich inzwischen herausgefunden habe, vom Zirkus Krone entlehnten Kamelen und Elefanten, machte, ganz so als sei er immer unvergessen gewesen, vor meinen Augen mehrmals die Runde und versetzte mich, nicht anders als damals, in einen tiefen Schlaf, aus welchem ich, wie ich mir bis heute nicht recht zu erklären vermag, erst in den Morgenstunden in meinem Zimmer in der *Goldenen Taube* wieder erwachte. (SG, 151-52)

Il misero corteo trionfale è il grottesco rovesciamento allegorico delle mire imperialistiche che avrebbero favorito l'avvento del nazismo. L'improvviso riemergere del ricordo, che ricompare con nitidezza dopo un periodo di latenza («als sei er immer unvergessen gewesen»), così come la reazione dell'io-narrante, si spiegano, secondo il classico modello freudiano della nevrosi traumatica, come tentativo di rimozione di un'esperienza traumatica: quella del coinvolgimento della propria famiglia negli eccidi del nazismo, cui si farà riferimento nel quarto capitolo. Il motivo iconotestuale della piramide, oltre a condensare tutta una serie di rimandi intertestuali e intermediali, diviene dunque 'frammento monadologico' in cui quello che era il simbolo dell'inarrestabile progresso della civiltà e

della razionalità cartesiana si rovescia dialetticamente in una visione della Storia come distruzione. Nell'immagine della piramide si sedimenta dunque non solo un ricordo personale 'rimosso' perché inconscio (il complesso di castrazione), ma anche un tema 'represso' dalla memoria collettiva: quello della Storia vista come *Zerstörung*.

4. *Postmemoria*

Le immagini (fotografiche o artistiche) svolgono un'ulteriore fondamentale funzione: esse favoriscono la costruzione della postmemoria dell'io-narrante. Il termine, come già detto, si riferisce all'esperienza di quanti sono cresciuti dominati dai racconti che hanno preceduto la loro nascita e le cui storie personali «are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated» (Hirsch 1997, 22).

La posizione storica in cui si colloca Sebald è sicuramente di tipo 'postmemoriale'. In *Luftkrieg und Literatur*⁵⁹ l'autore afferma:

Im Mai 1944 in einem Dorf in den Allgäuer Alpen geboren, gehörte ich zu denen, die so gut wie unberührt geblieben sind von der damals im deutschen Reich sich vollziehenden Katastrophe. Daß diese Katastrophe dennoch Spuren in meinem Gedächtnis hinterlassen hat, das versuchte ich anhand längerer Passagen aus meinen eigenen literarischen Arbeiten zu zeigen. (LL, 5-6)

Egli non è stato testimone diretto degli eventi del passato, tuttavia essi risultano così importanti da influenzare ancora il presente dello scrittore, da essere attivi sotto forma di «Spuren» che egli intende ricostruire. Il passato continua a sortire i suoi effetti sul presente, ma quelle tracce necessitano di un più ampio lavoro di recupero e ri-costruzione retrospettiva. Le immagini risultano pertanto funzionali al recupero di quegli eventi traumatici, risalenti al periodo bellico, di cui l'io-narrante non è stato diretto testimone, ma che lo hanno in qualche modo influenzato nella propria costruzione identitaria e che sono stati poi sottoposti a un processo di rimozione o selezione per la loro portata traumatica. Si tratta di avveni-

⁵⁹ Su questo discusso saggio si vedano: Huysens 2001; Schulte 2003; Wilms 2004; Streim 2005; Atze 2006; Krauß 2007; Duttlinger 2007.

menti che sono essenzialmente riconducibile alla connivenza del proprio padre con il nazismo. Anche in questo caso le immagini fungono da *Deckerinnerung*: in esse si manifestano cioè gli eventi rimossi ed è solo attraverso l'interazione tra immagine e linguaggio che l'io-narrante giunge a *ri-costruire* questa fase del proprio passato.

La costruzione della postmemoria è drammatizzata nel capitolo IV della prosa, allorquando l'io-narrante torna a rivedere i luoghi dell'infanzia. Un primo importante riferimento al legame tra famiglia e regime è costituito da un'allusione alle speranze di ascesa sociale della propria famiglia all'interno del nuovo Reich. A Engelwirt l'io-narrante alloggia in quello che un tempo era stato il soggiorno della propria abitazione

mit der Einrichtung, die die Eltern angeschafft hatten, als es nach zwei, drei Jahre zugiger Aufwärtsentwicklung als zweifelsfrei gelten dürfen, daß der Vater, der in der ausgehenden Republik in das sogenannte Hunderttausendmannheer aufgenommen worden war und nun im Begriff stand, zum Schirrmeister befördert zu werden, im neuen Reich nicht nur einer der gesicherten Zukunft entgegensehen konnte, sondern gar in einem gewissen Sinne etwas darstellte. (SG, 210)

In questo passo tuttavia la figura del padre non presenta esplicite connivenze con il regime nazista, egli è anzi legato alla Repubblica di Weimar e le sue aspirazioni ad una ascesa sociale sono solo auspici futuri che non sembrano avere un diretto legame con gli orrori che il regime commetterà in seguito. In un altro passo del capitolo il legame con il regime nazista appare invece in modo più chiaro e per questo esso è *mediato* attraverso il ricorso alla fotografia. Nel suo viaggio in direzione di Wertach, l'io-narrante passa lungo uno piazzale dove

war hier in den Sommermonaten der Nachkriegsjahre immer ein Zigeunerlager gewesen. Wenn wir ins Schwimmbad gingen, das die Gemeinde im 36er Jahr zur Förderung der Volksgesundheit hatte anlegen lassen, mußten wir bei den Zigeunern vorbei, und jedesmal hat mich meine Mutter an dieser Stelle auf den Arm genommen. Über ihre Schulter hinweg sah ich die Zigeuner von den verschiedenen Arbeiten, die sie stets verrichteten, kurz anschauen und dann den Blick wieder senken, als grauste es ihnen. Ich glaube nicht, daß irgendein Einheimischer je ein Wort an sie gerichtet hat, und soviel ich weiß, sind die Zigeuner auch nicht hausieren oder wahrsagen gekommen ins Dorf. Wo sie her

waren, wie es hinein gelungen war, den Krieg zu überstehen, und warum sie sich ausgerechnet den öden Platz an der Achbrücke zu ihrem Sommeraufenthalt gewählt hatten, das sind Fragen, die mir erst jetzt durch den Kopf gehen, beispielsweise dann, wenn ich das Fotoalbum durchblättere, das der Vater zur ersten sogenannten Kriegsweihnacht der Mutter als Geschenk mitgebracht hat. Es enthält Bilder von den sogenannten Polenfeldzug, sämtliche säuberlich mit weißer Tinte beschriftet. Auf einigen der Bilder sind Zigeuner zu sehen die man zusammen gefangen hat. Freundlich schauen sie durch den Stacheldraht, irgendwo weit hinten in der Slowakei, wo der Vater mit seinem Werkstattzeug Wochen vor dem sogenannten Ausbruch des Krieges schon gelegen war. (SG, 200-202)

Il testo citato è interrotto dall'inserimento di una fotografia che mostra una gitana sorridente dietro una palizzata con del filo spinato, con di fianco la dicitura «Zigeuner». L'inserzione della fotografia⁶⁰ è connessa ad un preciso ricordo di infanzia del narratore. Sullo spiazzo che sta attraversando si trovava, nelle estati del dopoguerra, un campo nomadi. La madre aveva l'abitudine di prenderlo in braccio ogni volta che vi passavano accanto lungo la strada che conduceva alla piscina, costruita «im 36er Jahr zur Förderung der Volksgesundheit». È qui presente un primo riferimento alla propaganda nazista che aveva nell'attenzione per lo sviluppo corporeo del popolo ariano uno dei suoi obiettivi. Il legame tra il padre e il nazismo è poi espresso, in modo evidente quanto indiretto, nella fotografia della zingara collocata al di là di un recinto di filo spinato che fa parte di un album fotografico che il padre porta in regalo alla madre «zur ersten sogenannten Kriegsweihnacht». La foto costituisce un'allusione ai campi di sterminio nazisti, ma allo stesso tempo, come evidenzia la scritta «Zigeuner», è esempio di quell'«ethnografic gaze» (Long 2008, 57) che, secondo il nazismo, sancisce l'inferiorità dell'Altro. La fotografia, lungi dall'essere uno strumento neutrale e fedele di rappresentazione della realtà, ha invece un ruolo fondamentale nelle pratiche discorsive di inclusione ed esclusione, dimostrando il nesso inestricabile tra visualità e potere.⁶¹

⁶⁰ Sull'immagine si vedano le considerazioni di Long 2008, 55-61 e Anderson 2008. Dello stesso autore utili in generale anche 2001, 2003 e 2004.

⁶¹ Sebald, sempre secondo l'analisi di Long, sembra far riferimento al legame fotografia-potere per mezzo di un dettaglio apparentemente secondario: nella fotografia della zingara è presente il braccio di un altro uomo nell'atto di fotografare la donna. Questo particolare conferisce alla fotografia una valenza

Anche le immagini pittoriche si presentano come formazione di compromesso in cui si recuperano eventi traumatici rimossi dalla memoria dell'io-narrante. In una sala dell'Engelwirt questi nota

einem riesigen Holzhauerbild. Das Bild, das schon im alten Engelwirt an demselben Platz gehangen hatte, war inzwischen so dunkel geworden, daß man nicht gleich wußte, was es eigentlich darstellen sollte. Erst nach längerem Hinsehen traten aus der Bildfläche die Phantome der Holzknechte hervor. Sie waren beim Abrinden und Verkrampen der gefällten Stämme und gemalt in den gewaltig ausgreifenden und ausholenden Pose, die für die Heroisierung der Arbeit und des Krieges kennzeichnend sind. Der Maler Hengge, von dem das Bild unzweifelhaft stammte, hatte zahlreiche solche Holzbilder verfertigt. Er war in den 30er Jahren auf dem Höhepunkt seines Ruhmes gestanden und bis nach München hinaus bekannt gewesen. (SG, 223-24)

Il riferimento è al pittore Joseph Hengge (1890-1970), la cui produzione ebbe particolare fortuna durante il Terzo Reich. Le sue opere mostrano chiari legami con la propaganda nazista: ne è un esempio, nel passo citato, la posa solenne e monumentale dei boscaioli, elemento che si presta alla «Heroisierung der Arbeit und des Krieges». Successivamente l'io-narrante afferma che i boscaioli costituivano un soggetto particolarmente amato dal pittore, tanto che «Er hat sogar nach dem Krieg, als seine Monumentalwerke aus verschiedenen Gründen nicht mehr sehr hoch im Kurs standen, nicht davon abgesehen» (SG, 227). Significativa è la reticenza presente in «aus verschiedenen Gründen»: la caduta in disgrazia del pittore è in realtà conseguenza del crollo del nazionalsocialismo.

Tutte le opere di Hengge hanno un effetto inquietante sull'io-narrante: questo non è certo un caso, dato che sono legate all'estetica nazionalsocialista e quindi rievocano quel passato traumatico della propria famiglia che l'io-narrante stenta a rielaborare. Vi è poi un affresco che lo colpisce particolarmente:

metatestuale poiché si tratta di un testo visivo che riflette sui meccanismi di produzione dell'immagine stessa. In genere nell'immagine fotografica non vi è alcun riferimento all'atto fotografico in sé: questo è uno dei motivi per cui essa fornisce l'illusione dell'immediatezza e dell'autenticità. La foto della zingara è invece *allegorica* poiché, nel mettersi in posa dinanzi a un osservatore, la donna mostra il carattere costruttivistico e artificioso che si cela dietro l'apparente neutralità dell'atto fotografico.

Alle diese Henggebilder hatten für mich etwas äußerst Beunruhigendes. Vor einem besonderen aber, vor dem an der Raiffaisenkasse angebrachten Fresko einer hochaufgerichteten Schnitterin, die dasteht vor einem Feld zur Zeit der Ernte, das mir immer wie ein entsetzliches Schlachtfeld vorgekommen ist, habe ich mich jedesmal, wenn ich daran vorbeiging, derart geängstigt, das ich die Augen abwenden musste. [...] Es ist mir beim Nachdenken über die Bilder des Kunstmalers Hengge eingefallen, daß die Henggebilder, abgesehen von denen in der Pfarrkirche, so ziemlich die einzigen Bilder gewesen sind, die ich bis zu meinem siebten oder achten Lebensjahr gesehen habe, und es ist mir jetzt, als hätten sie, diese Holzhauer- und Kreuzigungsbilder und das große Gemälde von der Schlacht auf dem Lechfeld [...] einen vernichtenden Eindruck auf mich gemacht. [...] daß sie für mich durch die Wiederbegegnung weniger vernichtend geworden wären, könnte ich nicht sagen. Es ist wohl eher das Gegenteil. (SG, 225-28)

Anche in questo caso la citazione è interrotta dall'inserimento di una riproduzione dell'opera cui l'io-narrante fa riferimento. L'effetto «beunruhigend» deriva da due fattori: da un alto l'affresco, a livello tematico (l'esaltazione del lavoro) quanto stilistico (la posa monumentale), rimanda chiaramente all'estetica nazionalsocialista. Dall'altro l'imponente mietitrice, con in mano la falce, è una variazione della figura allegorica della morte. Da qui deriva l'impressione, comunicata dall'io-narrante, che quello rappresentato sullo sfondo sia in realtà un campo di battaglia, percezione da cui deriva l'associazione con un'altra opera pittorica di Franz Sales Lochbihler riprodotta nel testo.⁶² Dietro l'apparente celebrazione del lavoro e dell'abbondanza, propugnati dalla propaganda nazionalsocialista, si nascondono in realtà morte e distruzione. I taglialegna e le crocifissioni, soggetti prediletti da Hengge, ne sono una rappresentazione allegorica. Quelle di Hengge inoltre costituiscono, come dichiara l'io-narrante, le uniche opere pittoriche viste da bambino. L'effetto «beunruhigend» e «vernichtend» di tali immagini non risulta attenuato dal fatto che l'io-narrante le riveda in età adulta, anzi esso risulta ulteriormente rafforzato. Questo accade poiché attraverso le immagini riemerge un passato familiare traumatico, legato al nazismo e alla catastrofe della seconda guerra mondiale, che era stato represso e che solo da adulto, dopo un periodo di *latenza*, l'io-narrante inizia parzialmente a ricostruire.

⁶² Si tratta de *Die Schlacht auf dem Lechfeld* presente nell'*Heimatmuseum* di Wertach.

5. Conclusioni

La prima prosa sebaldiana si presenta come un postmoderno *ri-tratto dell'artista* nell'ambito del quale viene drammatizzata una ricca quanto complessa e originale riflessione metamnemica e metaletteraria. Lo scrittore si interroga cioè sui meccanismi che sono alla base del funzionamento di due tra i più importanti mediatori della memoria, l'immagine e la letteratura, creando un dispositivo testuale sincretico che ricorre a un complesso e affascinante gioco di relazioni e interferenze tra verbale e visuale.

Oscillando costantemente tra ricostruzione documentaria e finzione narrativa, Sebald pone in primo luogo l'accento sul carattere *ri-costruttivo* di ogni operazione mnestica: essa da un lato si basa su materiale oggettivo (documenti, immagini, fotografie), ma allo stesso tempo è operazione soggettiva e retrospettiva. Ogni operazione memoriale è squisitamente allegorica perché si basa sulla coordinazione soggettiva di materiale oggettivo. La stessa natura allegorica è quindi condivisa anche dall'immagine e dalla scrittura, che sono i sostituti *metonimici* di una realtà referenziale verso cui tendono, ma da cui si dichiarano allo stesso tempo irrimediabilmente lontani.

La letteratura appare altresì come il luogo in cui si manifesta il *ritorno del represso*, cioè il ritorno di quelle modalità di pensiero e di quei contenuti che sono stati *rimossi* dalla memoria individuale o che sono stati *repressi* dalla memoria collettiva. In questo contesto, l'immagine si presenta come *formazione di compromesso* in cui si manifesta, in modo mediato, quanto è stato sottoposto a tale processo di rimozione/repressione ed è attraverso l'interdiscorsività con il testuale che il rimosso/represso viene in qualche modo *rielaborato*: si pensi alla rappresentazione e al superamento del complesso di castrazione o alla costruzione della postmemoria. Si è visto altresì come la collocazione della scrittura sotto il segno del complesso di castrazione alluda ad un modello logico-testuale che alla razionalità aristotelica, caratterizzata dalla logica asimmetrica e dal *fallogocentrismo*, contrappone un dispositivo *iconotestuale* basato sulla logica simmetrica. Lo *Schwindel*, tematizzato nella prosa e suggerito a livello performativo dalla sovrapposizione di codici semici, illustra il momento in cui il linguaggio simbolico e sclerotizzato della razionalità cartesiana mostra il suo carattere convenzionale e al tempo stesso coercitivo in quanto rigorosamente basato su opposizioni e differenze. È proprio l'interazione

tra testo e immagine che, creando dei *cortocircuiti semiotici*, permette di far apparire quelle modalità di pensiero e quei contenuti *repressi* dalla razionalità cartesiana. Ciò concerne in primo luogo la visione della storia. All'immagine positivistica della storia, vista come lineare e trionfalistico cammino verso il progresso, si sostituisce una concezione, repressa dalla memoria collettiva dominante, intesa come perpetuo processo di distruzione. I principi della *coazione a ripetere* e della *pulsione di morte*, che sono alla base della nevrosi paranoica che caratterizza l'io-narrante, subiscono un processo di dilatazione e ipostatizzazione che danno luogo ad una *metafisica della storia* vista, ad ogni suo livello, come entropia.

Lo *Schwindel* rappresenta l'attimo in cui la storia mostra il suo vero volto, la sua *facies hippocratica*. Essa è pura e incessante conflittualità, tanto a livello individuale (si pensi al complesso di castrazione) quanto a livello sociale (si pensi alle numerose guerre cui si allude nella prosa), è inarrestabile tensione verso la catastrofe. È questo del resto il senso ultimo della coincidenza che Sebald instaura tra il 1813 (le guerre napoleoniche), il 1913 (la Prima Guerra Mondiale) e il 2013 con cui termina la prosa.⁶³ La scena finale dell'incendio che distrugge Londra è la tragica profezia di chi ha colto il senso ultimo di una società repressiva e di una storia vista come *Naturgeschichte*.

⁶³ La data è stata stranamente eliminata nella traduzione inglese dell'opera.

II. FOTOGRAFIA E POSTMEMORIA: *DIE AUSGEWANDERTEN*

1. *Fotografia e narrazione*

In *Die Ausgewanderten* Sebald ricostruisce la biografia di quattro personaggi, tre dei quali ebrei, legati in qualche modo alla propria storia personale e tutti egualmente segnati dall'esperienza dell'esilio e dalla diaspora. La prima narrazione⁶⁴ descrive la vita di Henry Selwyn, lituano costretto a emigrare in America e successivamente in Gran Bretagna, dove lavorerà come medico per poi, alla fine della sua carriera, chiudersi in una condizione di quasi totale isolamento rispetto al mondo esterno. Il secondo racconto ricostruisce la storia di Paul Bereyter, maestro di scuola del narratore stesso. Escluso dalla scuola perché «Vierteljude», trova posto di lavoro in Francia per poi arruolarsi come volontario nella *Wehrmacht*, mentre la sua fidanzata ebrea, Helen Hollaender, morirà a Theresienstadt. Alla fine della guerra Bereyter viene reintegrato nel suo posto di lavoro. Dopo il pensionamento, decide di trasferirsi in Francia, dove avrà una relazione con Lucy Landau. Allorquando inizia a perdere la vista, Bereyter decide di suicidarsi distendendosi su un binario ferroviario. La sua storia viene ricostruita dall'io-narrante attraverso i numerosi colloqui con Lucy, in compagnia della quale osserverà le fotografie di famiglia. Il terzo capitolo narra la biografia di Ambros Adelwarth, prozio del narratore che emigra negli Stati Uniti e lavora per i Solomon, una ricca famiglia ebrea di banchieri di New York. Ambros trascorre molto tempo con il figlio più giovane dei Solomon, Cosmo, in compagnia del quale compirà numerosi viaggi in Europa e nel Medio Oriente. Dopo aver consumato ogni sua sostanza e aver vissuto anche come mendicante, Ambros si farà internare in un istituto psichiatrico

⁶⁴ Il sottotitolo de *Die Ausgewanderten* recita «Vier lange Erzählungen». È questo l'unico caso in cui Sebald fa esplicito riferimento ad un genere narrativo finzionale.

dove andrà volontariamente incontro alla morte sottoponendosi a numerosi trattamenti di elettroshock. Il narratore ne ricostruisce la storia grazie ai numerosi colloqui con la zia Fini, la quale mostrerà a sua volta gli album fotografici di famiglia. L'ultima narrazione descrive la biografia del pittore Max Aurach, che l'io narrante aveva conosciuto a Manchester e che ricontatta dopo una pausa di numerosi anni. Figlio di un mercante d'arte bavarese, Aurach venne inviato a Londra nel 1939 per sfuggire ai nazisti, i genitori tuttavia, avendo tardato la propria partenza, non furono più in grado di ottenere il visto e furono uccisi a Riga. Egli è rimasto in possesso dei diari della madre, Luisa Lanzberg, e di numerose fotografie che consegna al narratore.

Se in *Schwindel.Gefühle* l'utilizzo delle immagini è estremamente eterogeneo e vario, sia per la tipologia delle immagini presenti sia per la relazione che si instaura tra testo e immagine, in *Die Ausgewanderten* il ricorso all'immagine fotografica e la poetica ad essa sottesa sembrano maggiormente coerenti. Certo non mancano anche in questa prosa casi in cui, come si è già visto in *Schwindel.Gefühle*, l'autore realizza un sottile gioco intermediale che tende a dissolvere i netti confini tra il codice semiotico visivo e quello testuale. È il caso, ad esempio, del bigliettino da visita che Ambros lascia all'io-narrante (AG, 150). Esso viene riprodotto nel testo in modo da confondersi con il *continuum* testuale: l'icona 'tende' verso il simbolo. L'immagine infatti non è propriamente una fotografia, essa è piuttosto la 'riproduzione grafica' del bigliettino, individuabile da una cornice grafica nera all'interno della quale è presente l'indirizzo di Ambros (scritto con caratteri tipografici) e un messaggio che egli lascia di suo pugno all'io-narrante. Quest'ultima scritta mette in rilievo invece il carattere iconico e visuale della scrittura, fattore ulteriormente evidenziato dal fatto che essa si contrappone alla stessa frase citata una seconda volta nel corso del testo: il simbolo tende verso l'icona.

Una simile ambiguità segnica si ha anche nel caso della riproduzione di un biglietto ferroviario che mostra alcune scritte al suo interno. Il biglietto in quanto 'oggetto' è identificabile in base alla formattazione delle scritte, ad uno sfondo grigio che si contrappone a quello del co-testo e alla presenza di un numero di serie disposto in verticale. Anche in questo caso, l'iconico tende a 'dissolversi' nel simbolico.

Un caso particolarmente significativo di interazione tra *medium* visuale e testuale all'interno di uno stesso dispositivo bimediale è

costituito dal diario di Ambros. L'autore inserisce nella prosa una prima fotografia che lo riproduce con il frontespizio chiuso (AG, 187); segue un'altra immagine, che occupa quasi interamente due pagine del testo, in cui viene mostrato il diario aperto con delle fitte citazioni su entrambe le pagine (AG, 194-95). Nel primo caso il diario viene evocato per una finalità eminentemente documentaria, come 'presunta' dimostrazione della reale esistenza dell'oggetto di cui si parla. Nel secondo caso l'interazione tra testo e immagine diviene più complessa proprio perché l'immagine presenta al suo interno degli elementi testuali. Lo statuto semiotico oscilla, ancora una volta, tra l'iconico e il simbolico e il prevalere di una dimensione sull'altra dipende sostanzialmente dall'azione cooperativa e interpretativa del lettore/osservatore stesso. Se questi 'guarda' all'immagine come alla riproduzione visiva di un oggetto, prevale l'aspetto iconico e performativo: il suo sguardo va a coincidere con quello dell'io-narrante che inserisce la foto nel testo e quindi sottopone allo sguardo del lettore quanto egli stesso osserva. Ma il lettore/osservatore può a sua volta tentare di 'leggere' all'interno dell'immagine mettendo in rilievo l'aspetto simbolico, e tuttavia la fitta grafia di Ambros risulta poco leggibile: di essa sembra pertanto prevalere l'elemento iconico.

Non mancano inoltre esempi in cui vengono inseriti all'interno della prosa dei veri e propri iconotesti, cioè dei dispositivi bimediali di 'secondo livello' che riproducono in qualche modo la struttura della prosa stessa (iconotesto di 'primo livello'): è il caso della citazione della pagina di giornale nel primo capitolo (AG, 37) in cui vengono giustapposti elementi visuali e verbali attraverso una fitta rete di inter-relazioni. Sebald riproduce, a livello metatestuale, la propria tecnica compositiva.

Nella prosa il ruolo svolto dalla fotografia, inserita visivamente o evocata attraverso una descrizione ecfrastica, è ad ogni modo connesso con la narrazione e la tradizione della memoria. La narrazione si origina proprio allorquando i personaggi mostrano all'io-narrante gli album fotografici realizzati da parenti o amici, consentendo così la ricostruzione biografica dei protagonisti delle quattro narrazioni di cui è composta l'opera. Sebald stesso esplicita il legame tra immagine e memoria in numerose occasioni. In un'intervista al «Guardian» egli afferma che ha sempre amato collezionare «stray photographs» perché «there's a great deal of memory

in them».⁶⁵ Nella già ricordata intervista a Sigrid Löffler, Sebald sottolinea la ricchezza «semantica» degli album fotografici. Ma proprio il legame tra fotografia, memoria e narrazione, e la relazione tra visuale e testuale che Sebald mette in atto attraverso la «Interaktion und Interferenz von Bild und Text», spinge a problematizzare, come già accade in *Schwindel.Gefühle*, lo statuto semiotico della fotografia, soprattutto per quanto concerne l'elemento simbolico. Come già accennato in precedenza, da un punto di vista semiotico l'atto fotografico, per la sua stessa natura *chimica e fisica*, implica l'esistenza di una realtà che è stata, per così dire, 'fermata' nello scatto, nell'immagine. In questo senso è possibile considerare la fotografia come *indice* di una realtà che, attraverso un processo di causa-effetto, ha impresso una 'traccia' della sua esistenza nell'immagine.⁶⁶ Tuttavia la fotografia può essere anche considerata come *icona* poiché essa intrattiene un rapporto di «similarità», a livello di «forma dell'espressione» (Hjelmslev), con quanto rappresentato. Come afferma van Alphen

Photographs are perfect icons because of the high similarity between the image and the object being referred to; but they are often seen as the exemplary index as well because of the existential relation of touch between the light the object reflects or emits and the sensitive layer of film on which the light fell. (Van Alphen 1997, 133)

La fotografia può fungere altresì da *simbolo*, può cioè veicolare una serie di significati supplementari di tipo connotativo. Peirce ricorda che il *simbolo* è un segno in cui il legame tra significante e significato è arbitrario, non motivato: ne è un classico esempio il segno linguistico. Analogamente, nel caso di un'immagine simbolica, il legame tra il significante e il significato, e quindi il potenziamento semantico che ne deriva, è di per sé arbitrario poiché è attuato dalla nostra memoria culturale, dalle nostre convenzioni e dai nostri modelli culturali. Nell'ambito dei modelli culturali, sarebbe pertanto più opportuno parlare di *allegoria*, piuttosto che di simbolo, perché è propriamente nel segno allegorico che, secondo

⁶⁵ *Recovered memories*, «Guardian», 22 September 2001, reviews section, p. 7.

⁶⁶ Cfr. «La fotografia è letteralmente un'emanazione del referente [...] la luce, per quanto impalpabile, è qui un medium carnale, una pelle che condivido con qualcuno che è stato fotografato» (Barthes 1980, 80-81).

la lezione di Benjamin, il rapporto tra significante e significato è arbitrario e artificiale. L'allegoria inoltre, per farsi leggibile, utilizza concetti e immagini (segni) preesistenti tramandati e fissati storicamente, di cui rivela la storicità e insieme la caducità.⁶⁷ L'allegoria moderna infine, come ha mostrato ancora Benjamin, non è limitata al campo retorico (emblemi, personificazioni): la componente allegorica può coesistere con la rappresentazione di situazioni, personaggi ed esperienze di per sé credibili, riconoscibili come veri, descritti nella loro consistenza individuale concreta. Un esempio può chiarire quanto detto. La prima narrazione di *Die Ausgewanderten* è preceduta da una fotografia che rappresenta un albero (precisamente una quercia) collocato all'interno di un cimitero (AG, 7). L'immagine è inserita dall'autore subito dopo il titolo del capitolo (e il motto) e immediatamente prima dell'inizio della narrazione, in cui si fa un generico riferimento ad una strada che si snoda sotto querce frondose e ad una casa che non dista molto dal cimitero di Hingham. Nel testo che segue non vi è dunque alcun riferimento preciso e diretto al luogo illustrato nella fotografia. L'immagine dell'albero può essere interpretata come icona poiché essa intrattiene un legame di somiglianza con quanto rappresentato. La fotografia è stata generata da un raggio di luce che ha impressionato una pellicola fotografica: essa è interpretabile anche come indice, traccia, di una realtà che deve essere certamente esistita. La fotografia potrebbe essere il 'documento' che conferisce veridicità e oggettività all'esperienza compiuta dal narratore. In realtà questo rinvio non è esplicitato nel testo né si è sicuri che quella foto rappresenti realmente quel cimitero cui si fa rapido cenno perché non tutti i dettagli coincidono. Il legame tra testo e immagine crea un 'vuoto' che, per così dire, deve essere colmato per mezzo di un'inferenza del lettore/osservatore: l'interpretazione della fotografia e del legame testo-immagine è affidata alla sua cooperazione interpretativa. Questo accade perché Sebald volutamente lascia nel vago il legame tra testo e immagine e affida al lettore il compito ermeneutico di scoprire le strategie semiotiche adottate dall'autore. Nell'esempio citato la funzione *indicale* della fotografia risulta incerta. L'immagine dell'albero, invece, può caricarsi di ulteriori potenzialità semantiche e assumere il valore di *allegoria*: questa operazione è veicolata dalla *memoria* e dai *modelli culturali* nonché dall'*enciclopedia* del lettore. Sono i *modelli cultu-*

⁶⁷ Cfr. De Man 1975.

rali, fissatisi e codificatisi nel corso del tempo nei generi letterari, nell'iconografia e nell'*immaginario*, a permettere di leggere in una rappresentazione cimiteriale il simbolo della morte o della quiete, nell'immagine dell'albero l'allegoria della vita dopo la morte, della memoria dei morti tra i vivi e così via.⁶⁸ Quello riprodotto sembra inoltre ricordare un cimitero ebraico,⁶⁹ pertanto la fotografia potrebbe essere interpretata come allegoria della condizione degli ebrei nell'Europa dopo la Shoah. Si tratta di temi che sono chiaramente presenti all'interno di *Die Ausgewanderten*. Ecco dunque che in questo caso la fotografia, piuttosto che avere un legame referenziale con il testo che segue, entra in risonanza con le tematiche sottese all'intera opera e, posta com'è *in limine*, sembra racchiuderle e condensarle in una sorta di *Verdichtung*.

Da quanto detto emerge che la relazione tra testo e immagine è da intendersi come qualcosa di strettamente unitario: l'immagine non è 'supplemento' o mera 'illustrazione del testo' poiché è dalla cooperazione (o tensione), dalla «interference» (Kibédi Varga 1989, 39) tra testo e immagine che deriva l'atto enunciativo. La posizione non subordinata, ma paritaria dell'immagine rispetto al testo è non da ultimo testimoniata dal fatto che anche in questa prosa le immagini sono inserite senza alcuna didascalia, direttamente nel *continuum* testuale. Questo è tanto più significativo poiché

when the caption goes, photograph, written text and layout each take on a new significance in relation to each other, and the increased visual autonomy of both photograph and layout affect the reader's engagement with and interpretation of the text. (Chaplin 2006, 51)

Il testo sealdiano può pertanto essere pienamente inteso come *iconotesto* in primo luogo poiché in esso, secondo la definizione di Wagner, «the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and image» (Wagner 1996, 16). In secondo luogo l'*iconotesto* sealdiano rievoca al suo

⁶⁸ La peculiarità dell'allegoria è che una parola o un'immagine, divenute allegoriche, perdono la loro concretezza e perciò diventano anche intercambiabili (il loro significato letterale perde infatti di interesse) purché servano ad esprimere il significato traslato.

⁶⁹ Sullo sfondo si vedono alcune croci, ma potrebbe trattarsi di un'altra parte del cimitero: questo non è possibile inferirlo né dalla fotografia né dal testo.

interno strutture iconotestuali, quali album fotografici familiari, i quotidiani (entrambi esplicitamente citati all'interno della prosa) e gli emblemi barocchi,⁷⁰ che richiedono una lettura «congiunta» di testo e immagine.

Se è vero che l'immagine non svolge una funzione secondaria rispetto al testo, a determinarne le potenzialità semantiche è però la cornice narrativa in cui essa si colloca. È il contesto verbale che permette di capire, in ultima istanza, se una fotografia è da 'leggersi' come icona, indice o allegoria o se incarna tutte e tre le funzioni. Come afferma Clive Scott, le fotografie sono prive di «intentionality» (1999, 62). Esse non contengono in sé alcuna istruzione su come devono essere lette. Il codice linguistico, che funge da cornice, ha dunque grande importanza nella determinazione e nella costruzione del senso.

Questo è ancor più vero nel caso de *Die Ausgewanderten*, in cui la narrazione nasce dal commento alle fotografie raccolte negli album familiari. Esse sono tracce di un passato che non può essere adeguatamente recuperato e compreso senza un supplemento narrativo. Le fotografie sono pertanto connesse non solo con la dimensione della memoria, ma anche con la narrazione: esse hanno in sé, come sostengono teorici come Mitchell e Bal, un «nucleo di narratività» che può essere esplicitato solo attraverso il *medium* linguistico e attraverso la ricezione di un lettore che si collochi in uno specifico orizzonte culturale. È il lettore, grazie alla propria memoria individuale e alla memoria collettiva cui partecipa, che può cogliere ed esplicitare la narratività intrinseca al *medium* fotografico, il cui senso risulterebbe altrimenti virtualmente indecidibile. Se la fotografia è dunque strettamente legata alla memoria e alla narrazione, indagare la relazione tra testo e immagine significa analizzare quale visione Sebald ha tanto della memoria e dei suoi meccanismi quanto della letteratura. La creazione dell'*iconotesto* attiva una riflessione che è metamnemonica e metaletteraria allo stesso tempo e che ha come suo nucleo centrale la problematizzazione riguardante la possibilità da parte dei testi e delle immagini di accedere al passato, interpretarlo e tramandarlo.

Al fine di indagare l'interazione tra testo e immagine è opportuno distinguere i due (talvolta tre) differenti piani narrativi in cui si struttura la narrazione. La struttura narrativa di *Die Ausge-*

⁷⁰ Si vedano a tal proposito gli interventi di Silke Horstkotte 2002; 2006; 2008; 2009, 99-107.

wanderten, pur essendo caratterizzata da *Leitmotive iconotestuali* che la attraversano in modo carsico, è molto più compatta ed omogenea rispetto a *Schwindel.Gefühle*. La prosa, come detto, è costituita da quattro capitoli in cui l'io-narrante ricostruisce la biografia dei protagonisti cedendo di volta in volta la parola a parenti o conoscenti dei personaggi in questione. La struttura narrativa presenta quindi una *cornice (Rahmenerzählung)* con un narratore *autodiegetico* che descrive le ricerche dell'io-narrante. Come nota Long (2003), le fotografie collocate a questo livello della narrazione, che si potrebbe definire *extradiegetico*, sono per lo più attribuibili al narratore e hanno come destinatario il lettore. Vi è poi un piano *intradiegetico*, con narratori di secondo livello che commentano le fotografie tratte dagli album di famiglia (*Binnen-Erzählungen*). Le fotografie collocate a questo livello della narrazione sono da attribuire ai narratori di secondo livello ed hanno come destinatario principale l'io-narrante, ma ovviamente sono viste anche dal lettore qualora siano inserite nel testo e non semplicemente descritte. Jonathan Long (2003), in quello che è tuttora uno dei più significativi contributi sul legame tra fotografia e immagine nella prosa di Sebald, afferma che le fotografie collocate nei due piani narrativi svolgono funzioni differenti, ma queste due modalità di lettura non sono tra loro incompatibili, sono anzi due aspetti correlati di una stessa strategia estetica che propone una risposta estetica al tema principale dell'opera: il recupero di eventi passati traumatici e la loro tradizione alle generazioni successive. Qui di seguito seguirò da vicino le indicazioni di Long mettendone al contempo in rilievo alcuni aspetti problematici.

2. Il livello intradiegetico

Tutte le biografie narrate in *Die Ausgewanderten*, afferma Long, descrivono esperienze di «dislocation» (2003, 121). Tutti e quattro i personaggi principali hanno vissuto esperienze traumatiche e subito radicali cambiamenti culturali e geografici, l'esperienza dell'esilio politico o delle persecuzioni razziali. Si tratta di eventi drammatici che si collocano all'interno di una visione profondamente pessimistica della storia umana, vista come un susseguirsi inarrestabile di catastrofi. Alla visione *entropica* della storia si contrappone una narrazione in cui si cerca di 'ricucire' gli sparsi frammenti delle vite dei protagonisti all'interno di una narrazione unita-

ria ricorrendo alla tecnica dei *Leitmotive* iconotestuali: è questa in sostanza la tesi del critico inglese.

Nel corso della prosa è ripetutamente drammatizzato il recupero mnestico di un passato segnato dal trauma e dalla sciagura attraverso il commento alle fotografie che vengono di volta in volta mostrate all'io-narrante ed, eventualmente, al lettore/osservatore. Come già in *Schwindel.Gefühle*, anche in questa prosa la fotografia sembra avere un legame privilegiato con la memoria traumatica. In quanto mediatore della memoria essa ne è anzitutto metafora. Ciò che sembra accomunare l'immagine fotografica e l'operazione mnestica è anzitutto la *Nachträglichkeit*: attraverso le foto i personaggi sembrano recuperare, dopo molto tempo, vecchi ricordi che erano da tempo sepolti, esattamente come le immagini fotografiche compaiono solo *dopo* che la luce ha impressionato la pellicola. Selwyn dice all'io-narrante:

Jahrzehntlang seien die Bilder von diesem Auszug aus seinem Gedächtnis verschwunden gewesen, aber in letzter Zeit, sagte er, melden sie sich wieder und kommen zurück. (AG, 31)

Lucy Landau si meraviglia

wie gegenwärtig die Bilder, die sie von der Trauer um Paul verschüttet geglaubt hatte, in ihr noch seien. (AG, 67)

Paradossalmente l'operazione subita all'occhio, e la conseguente temporanea cecità, permette a Paul Bereyter di recuperare in modo estremamente vivido i ricordi passati:

Dieses wundervolle Emporium, erzählte Mme. Landau, habe der Paul ihr einmal ausführlich beschrieben, als er im Sommer 1975 nach einer Operation am grauen Star mit verbundenen Augen in einem Berner Spital lag und, wie er sagte, mit reiner Traumklarheit Dinge sah, von denen er nicht geglaubt hatte, daß sie noch in ihm waren. (AG, 75-76)

Questo passo mette in evidenza un altro fattore che accomuna la fotografia e la memoria: la vividezza dell'immagine fotografica trova il suo corrispettivo nel carattere *visuale* con cui riemergono determinati ricordi. È significativo, nota Long (2003, 120), che il personaggio utilizzi il verbo «sehen» per indicare l'operazione mnestica e la vividezza con cui ritornano alla memoria eventi acca-

duti molti anni prima. La narrazione dell'emigrazione dello zio Kasimir negli Stati Uniti, nota ancora lo studioso (*ibidem*), mostra una singolare smemoratezza e allo stesso tempo una notevole precisione nel ricordare alcuni dettagli visivi del terminale di Lloyd a Bremerhaven:

An die Bahnfahrt durch Deutschland habe ich keine Erinnerung mehr, außer daß mir alles, wahrscheinlich weil ich nie über das Allgäu und das Lechfeld hinausgekommen war, fremd und unbegreiflich erschienen ist [...]. Mit ziemlicher Genauigkeit sehe ich allerdings den Saal im Norddeutschen Lloyd im Bremerhaven vor mir, in dem die weniger zahlungskräftigen Passagieren auf ihre Einschiffung warteten. Besonders gut erinnere ich mich an die vielen verschiedenen Kopfbedeckungen der Auswanderer, Kapuzen und Kappen, Winter- und Sommerhüte, Schals und Tücher und dazwischen die Uniformmützen des Personals der Reederei und der Zollbeamten und die abgewetzten Melonen der Mittelsmänner und Agenten. (AG, 118-19)

Si noti ancora una volta l'uso del verbo «sehen» per indicare il recupero mnestico. L'esperienza della partenza è rappresentata in termini simili da Max Aurach, il quale possiede un ricordo esclusivamente visuale del suo volo dalla Germania nel Maggio del 1939. Egli non è in grado di ricordare quanto detto dai genitori, ma vede in «schmerzlicher Schärfe vor sich» la scena della partenza nei minimi dettagli:

Auf meine Frage, ob er sich an den Abschied von den Eltern an den Flughafen erinnere, erwiderte Aurach nach längerem Zögern, er sehe, wenn er an jenem Maimorgen zurückdenke, die Eltern nicht mehr bei sich. Er wisse nicht mehr, was die Mutter oder der Vater zu ihm oder was er zu ihnen als Letztes gesagt habe oder ob er und die Eltern einander umarmt hätten oder nicht. Er sehe zwar die Eltern beim Hinausfahren auf das Oberwiesenfeld im Fond des Mietwagens sitzen, aber auf dem Oberwiesenfeld draußen sehe er nicht. Dafür sehe er das Oberwiesenfeld selber mit der größten Genauigkeit und habe es die ganzen Jahre her mit ebendieser furchterregenden Genauigkeit immer wieder gesehen. [...] all das sehe er in schmerzlicher Schärfe vor sich. (AG, 279-80)

Questo passo aggiunge ulteriori elementi all'analogia memoria-fotografia. Aurach non ricorda le parole proferite, non possiede ricordi, per così dire, 'linguistici' della scena, ma possiede soltanto ricordi estremamente vividi e, allo stesso tempo, traumatici che si sono ripresentati in modo compulsivo («und habe es die ganzen

Jahre her mit ebendieser furchterregenden Genauigkeit immer wieder gesehen»). Aurach afferma inoltre che

Die bruchstückhaften Erinnerungsbilder, von denen ich heimgesucht werde, haben den Charakter von Zwangsvorstellung. (AG, 270)

Long nota ancora come il termine «Zwangsvorstellung» sia estremamente significativo poiché, come si è già visto, è utilizzato da Freud in *Al di là del principio di piacere* in riferimento alla «coazione a ripetere». L'immagine fotografica, dunque, piuttosto che presentarsi come memoria vera e propria, assume i caratteri del sintomo di un'esperienza traumatica rimossa che ritorna in modo vivido quanto compulsivo e necessita di essere abreagita. Nel livello *intradiegetico* de *Die Ausgewanderten* le fotografie, ben lungi dallo svolgere una funzione ingenuamente documentaria, sono il *sintomo* delle esperienze traumatiche vissute dai protagonisti, incarnano il «ritorno del rimosso», cioè quelle esperienze traumatiche alle quali la memoria linguistica non ha accesso, ma che continuano a ripresentarsi in modo vivido e inquietante attraverso la memoria eidetica.

Le fotografie consentono il ritorno del rimosso, ma allo stesso tempo devono proteggere il soggetto dall'aspetto traumatico degli eventi ivi registrati. Esse sono un esempio di quelle che Freud definisce *Deckerinnerungen*, cioè ricordi di copertura. In quanto tali, le fotografie sono, alla stregua del sogno, del lapsus e del *Witz*, delle *formazioni di compromesso* che consentono al rimosso di emergere, ma allo stesso tempo proteggono il soggetto dall'evento traumatico agendo come «scudo protettivo» nei confronti degli stimoli che l'atto fotografico registra meccanicamente, ma che sono inaccessibili alla memoria linguistica.

Come già detto, secondo Freud lo scopo della terapia psicoanalitica consisterebbe nel trasformare la memoria traumatica (*eidetica*) in memoria *narrativa* attraverso un genuino processo di rielaborazione linguistica (*Durcharbeiten*). Secondo Long questo processo sarebbe appunto descritto e attuato in *Die Ausgewanderten*, dove i protagonisti, «with the aid of the therapist-narrator» (2003, 125) riuscirebbero a recuperare e abreagire eventi del passato che altrimenti rimarrebbero rimossi, ma continuerebbero a perseguirli in modo compulsivo:

Visual images, in other words, are integrated within a narrative that allows them to lose some of their compulsive character and take their place as elements of a past that is recognized as past. Both Uncle Kasimir and Max Aurach, for example, are able, through the act of narrating, to situate their vivid visual recollections within a clear temporal framework. (*Ibidem*)

Quello che manca a Kasimir e ad Aurach sarebbe esattamente la memoria linguistica, cioè la capacità di rielaborare il proprio passato in modo *narrativo* e recuperare alla propria coscienza i ricordi traumatici, ancora presenti, inserendoli all'interno di una coerente e unitaria cornice narrativa e temporale. La stessa cosa può dirsi per Adelwarth, a proposito del quale zia Fini afferma:

Da selbst die geringfügigsten der von ihm sehr langsam aus einer offenbar unauslotbaren Tiefe hervorgeholten Reminiszenzen von staunenswerter Genauigkeit waren, gelangte ich beim Zuhören allmählich zu der Überzeugung, daß Adelwarth-Onkel zwar ein untrügliches Gedächtnis besaß, aber kaum mehr eine mit diesem Gedächtnis ihn verbindende Erinnerungsfähigkeit. (AG, 146)

In Adelwarth la distinzione tra memoria eidetica e memoria narrativa appare radicale. Egli è dotato di una straordinaria capacità di immagazzinare dettagli in quella che Aleida Assman (2002) definisce *memoria-archivio* (*Gedächtnis*), ma è incapace di congiungerli all'interno di una cornice narrativa e temporale unitaria, è cioè privo della *memoria-funzionale* (*Erinnerung*).

Le immagini fotografiche, proprio innescando il meccanismo del racconto, verrebbero integrate all'interno di un discorso narrativo che dovrebbe permettere loro di perdere il proprio carattere compulsivo-traumatico ed essere incorporate nella memoria narrativa dei protagonisti. Tanto zio Kasimir quanto Max Aurach sarebbero in grado, attraverso il processo della narrazione che prende spunto dal commento alle fotografie, di collocare i loro vividi ricordi all'interno di una precisa cornice temporale e recuperare eventi traumatici precedentemente rimossi.

A ben vedere, tuttavia, la cura psicoanalitica dei personaggi non sembra avere successo fino in fondo, come invece sostiene Long: Selwyn e Bereyter si suicidano; Aurach, dopo aver vissuto per anni in esilio, consegna all'io-narrante i diari materni per poi scomparire dalla narrazione; Adelwarth, fattosi rinchiodere in un manicomio ad Ithaca, si sottometterà volontariamente ad una serie di elettrochoc allo scopo di ottenere una

möglichst gründlichen und unwiderrüflichen Auslöschung seines Denk- und Erinnerungsvermögen. (AG, 167)

A livello intradiegetico viene esplicitamente tematizzato proprio il fallimentare recupero mnestico di eventi traumatici da parte dei protagonisti. La presenza fisica delle fotografie all'interno del *continuum* testuale e la sottile strategia estetica che è alla base dell'iconotesto sebbene evidenziano, al contrario di quanto afferma Long, l'incapacità di recuperare il passato traumatico. Ciò viene evocato anzitutto a livello performativo nell'atto stesso della lettura e osservazione dell'iconotesto da parte del destinatario. L'atto della lettura è costantemente interrotto dall'inserimento delle immagini, le quali spesso vanno a spezzare i singoli sintagmi, costringendo così il lettore a interrompere la lettura, a procedere in avanti o indietro nel corso del testo e attivando una modalità di lettura che in qualche modo riproduce, sempre a livello performativo, quello dell'osservazione di un'immagine. Ciò è ulteriormente accentuato dal fatto che le fotografie, come noto, sono prive di didascalia e spesso non mostrano un legame motivato con il co-testo: questo stimola ulteriormente il lettore/osservatore a procedere in modo discontinuo nella lettura/osservazione allo scopo di cogliere legami tra la fotografia ed il co-testo. Ne deriva pertanto una lettura frammentaria che pone l'accento non sull'unità (come sostiene Long), ma sulla discontinuità e frammentarietà dell'iconotesto all'interno del quale la fotografia rimane come frammento non incorporato, fuori da un flusso temporale coerente e continuo. L'immagine fotografica, come ha sostenuto Baer (2005), problematizza anzi una visione del tempo e della storia come qualcosa di continuo e sequenziale, consentendo invece una forma diversa di esperienza in cui il passato emerge in modo visivo, fulmineo, improvviso e caduco attraverso modalità che non si rifanno a forme estetiche come la narrazione, che si dispiega nell'ambito di una continuità temporale, ma a forme che richiamano l'allegoria benjaminiana.

A livello intradiegetico, ad avere successo è invece la costruzione della *postmemoria* dell'io-narrante, e a tal proposito Long fornisce indicazioni di lettura molto utili.

Il fenomeno della postmemoria è ripetutamente drammatizzato nel corso de *Die Ausgewanderten*. In tutte e quattro le storie l'autore cerca di ricostruire una serie di eventi che hanno avuto luogo prima della sua nascita, ma che non sono accessibili attra-

verso una ricerca ‘puramente’ documentaria, attraverso la memoria-archivio, né attraverso un recupero mnestico personale. Il ricordo degli eventi passati, mediato dalle narrazioni e dai racconti dei sopravvissuti, va ad ‘alimentare’ la (post)memoria dei membri della seconda generazione. È quel fenomeno che la Hirsch definisce «evacuation» e che viene ben illustrato dalla stessa struttura narrativa che caratterizza la prosa. Come nota Long negli ultimi due racconti il narratore si eclissa poiché la narrazione prosegue con la citazione diretta dai diari di Adelwarth o dal materiale postumo della madre di Aurach: egli cede letteralmente la parola ai personaggi di cui cerca di ricostruire la storia, le cui memorie vanno così a ‘riempire’ e alimentare la memoria individuale dell’io-narrante.

La prosa drammatizza poi in modo evidente l’importanza attribuita alla fotografia, e soprattutto agli album fotografici, per la creazione della postmemoria. Come sostiene Marianne Hirsch, l’album fotografico familiare costituisce

the family’s primary instrument of self-knowledge and representation – the means by which family memory would be continued and perpetuated, by which the family’s story would henceforth be told; [...] both chronicles family rituals and constitutes the prime objective of those rituals [...] perpetuates familial myths while seeming merely to record reality. (Hirsch 1997, 6-7)

In *Die Ausgewanderten* sono menzionati numerosi album fotografici posseduti dalle famiglie e talvolta ceduti all’io narrante. Questi giunge a conoscenza della storia degli Adelwarth attraverso un

mir in die Hände gefallenes Fotoalbum der Mutter, welches eine Reihe mir gänzlich unbekannter Aufnahmen unserer in der Weimarer Zeit ausgewanderten Verwandten erhielt. (AG, 102)

Nel suo tentativo di ricostruire la biografia di Adelwarth, il narratore si reca da zia Fini a Lakehurst, negli Stati Uniti, dove vive in esilio. La donna racconta la propria storia mostrando un album fotografico e alcune cartoline raccolte in passato. Nel racconto della vita di Paul Bereyter, l’io-narrante si reca dalla compagna di un tempo, Lucy Landau, la quale gli consegna l’album fotografico ereditato da Paul. Nel racconto dedicato alla biografia di Max Aurach, il narratore studia un voluminoso plico costituito da foto-

grafie e note scritte dalla madre di Aurach prima della sua deportazione in un campo di concentramento.

Il motivo dell'album fotografico di famiglia costituisce pertanto un tema ben presente nella prosa. La sua osservazione ha un ruolo fondamentale perché attiva il «familial gaze» per mezzo del quale, secondo le tesi della Hirsch, i componenti della seconda generazione si identificano e riconoscono come membri di una famiglia e di essa ricevono e incorporano i ricordi e le narrazioni. Accanto al «familial gaze», la Hirsch identifica anche forme di identificazione e affiliazione di tipo per così dire orizzontale: si tratta dell'«affiliative gaze», termine che indica fenomeni di affiliazione da parte di persone che non fanno propriamente parte della famiglia, ma si sentono in qualche modo partecipi dei destini e delle sorti di un determinato gruppo sociale.

Long sostiene giustamente che in *Die Ausgewanderten* è l'«affiliative gaze» (e il «familial gaze» nel caso di Adelwarth, unico parente diretto del narratore) a dominare l'interpretazione che l'io-narrante fa delle fotografie che egli osserva, ed è questo sguardo a guidare la costruzione della sua postmemoria. Un esempio di come l'«affiliative gaze» veicoli la costruzione della postmemoria può essere fornito dalla storia di Paul Bereyter, episodio su cui si sofferma Long (2003, 129ss.). Nel descrivere l'album fotografico, il narratore afferma:

Die ersten Fotografien erzählten von einer glücklichen Kindheit in dem unmittelbarer Nachbarschaft zur Gärtnerei Lerchermüller in der Blumenstraße gelegenen Wohnhaus der Bereyters und zeigten Paul mehrfach mit seiner Katze und einem offensichtlich völlig zahmen Gockelhahn. Es folgten die Jahre in einem Landschulheim, kaum minder glücklich als die eben vergangene Kindheit, und daran anschließend der Eintritt in das Lehrseminar Lauingen, das Paul in der Bildunterschrift als die Lehrerabrichtungsan- [FOTO] stalt Lauingen bezeichnete. Mme Landau merkte dazu an, Paul habe sich dieser von der boniertesten Richtlinien und einem krankhaften Katholizismus bestimmten Ausbildung nur deshalb unterzogen, weil er um jeden Preis, auch um den einer solchen Ausbildung, Lehrer werden wollte, und einzig sein absolut bedingungsloser Idealismus habe es ihm erlaubt, die Lauinger Zeit durchzustehen, ohne einen Schaden zu nehmen an seiner Seele. (AG, 69-70)

La citazione è interrotta dalla fotografia di alcuni alunni e professori in posa di fronte all'entrata di una scuola. È anzi significativo che l'immagine vada a spezzare il sintagma «Lehrerabrich-

tungsanstalt Lauingen» che viene così trasformato in una sorta di didascalia dell'immagine. Questo artificio mette inoltre in rilievo un'espressione che, come nota Long, pone l'istituzione scolastica in una luce fortemente negativa, cosa confermata del resto da Lucy Landau e suffragata in qualche modo dalla stessa immagine, la quale mostra alcuni allievi in posa forzatamente irrigidita con davanti una fila formata da quattro docenti seduti. È infine importante notare, come suggerisce ancora Long, che manca la fotografia della presunta infanzia felice di Paul. Probabilmente questo accade perché l'io-narrante vuol sottrarre ad una possibile smentita l'interpretazione personale e soggettiva che egli sta dando dell'infanzia del maestro: il lettore non sarebbe così in grado di confermare o contraddire la visione edenica che il narratore propone dell'infanzia di Paul e che è probabilmente frutto di una sua *ri-costruzione* soggettiva guidata dall'«affiliative gaze». Viene qui drammatizzato il meccanismo della costruzione della postmemoria dell'io-narrante che è frutto della mediazione tra le memorie individuali, il discorso narrativo che prende spunto dagli album fotografici e le ricostruzioni soggettive con cui l'io-narrante interpreta le immagini fotografiche per mezzo dell'«affiliative gaze». La fotografia citata, secondo le indicazioni di Long (2003, 131; 2008, 62-63), può essere infatti suscettibile di una lettura differente rispetto a quella fornita dal narratore: quasi nessuno degli allievi guarda direttamente verso la macchina fotografica, mentre lo fanno tutti i loro docenti. Questo gesto si presenterebbe come una sorta di resistenza che i giovani opporrebbero nei confronti dell'istituzione scolastica. Questo lascerebbe intuire, secondo la tesi di Long, che Paul probabilmente non era affatto l'unico giovane a mostrare irrequietezza e insofferenza nei confronti dell'istituzione scolastica, come pure Lucy Landau e l'io-narrante lasciano intendere. La narrazione elaborata dal narratore propone un'interpretazione dell'immagine che è guidata e veicolata dall'«affiliative gaze».

Vi sono altri esempi in cui si può cogliere uno scarto tra l'interpretazione fornita dal narratore e quella che potrebbe darne il lettore. Nel capitolo *Ambros Adelwarth* la fotografia di un derviscio dodicenne⁷¹ (AG, 199) scoperta da Ambros e Cosmo è presentata nel testo come il semplice ricordo di un viaggio. Tuttavia l'implicita omosessualità di Ambros e Cosmo invita ad una lettura

⁷¹ Anche su queste immagini ci sono utili indicazioni in Long 2003, 130-31; 2008, 51-55.

differente: l'immagine attesta il desiderio sessuale di possedere, come dice il testo in maniera fugace, «[den] außerordentlich schön[en] Knabe» (AG, 200) e il possesso della fotografia ne rappresenta un sostitutivo. Nello stesso capitolo vi è una fotografia di Adelwarth in costume arabo. Come nota Long, la posa e l'atto fotografico stesso simboleggiano una sorta di aggressiva volontà di dominio nei confronti del mondo non occidentale. È interessante aggiungere che anche in questi due esempi la fotografia si presenta come freudiana «formazione di compromesso» che esprime e allo stesso tempo cela le pulsioni basilari dell'Io, la sessualità e l'aggressività. Le due fotografie si presentano come 'oggetti sostitutivi' della realizzazione di tali pulsioni, ne sono in qualche modo la realizzazione fantasmatica. Naturalmente la carica pulsionale presente, in maniera mediata ma avvertibile, in entrambe le fotografie non è certamente messa in rilievo dall'io-narrante. Quella descritta in *Ambros Adelwarth* è la ricostruzione della biografia di un parente del narratore ed è pertanto ovvio che lo sguardo con cui egli legge queste fotografie sia veicolato dal «familial gaze»: l'interpretazione che ne fornisce il narratore occulta la loro carica erotica e aggressiva, presentandole invece come testimonianze neutre di un viaggio turistico.

L'interazione tra testo e immagine e la modalità con cui l'io-narrante cerca di veicolare e fissare il significato di queste immagine illustra chiaramente il processo con cui si istituisce la postmemoria e Long ha dimostrato con grande acutezza come essa sia veicolata dall'«affiliative gaze»:

It also allows the narrator-viewer to understand his own experience of exile in terms of the narratives of others, and to assert the bonds of kinship and friendship whose durability goes some way towards compensating for the rupture, displacement and bereavement inflicted on the individual by the vicissitudes of political history. (2003, 131).

Quello che invece Long non problematizza, almeno in *Die Ausgewanderten*,⁷² è la «ethische Dimension» (Öhlschläger 2006b, 11) della postmemoria. Questa categoria ermeneutica infatti, come si è già avuto modo di dire in precedenza, ha suscitato perplessità

⁷² L'autore ritornerà invece sulla postmemoria, con una posizione decisamente più critica, in un saggio dedicato a *Pawels Briefe* di Monika Maron (Long 2006).

in alcuni studiosi non solo in merito alla possibilità stessa di definire la postmemoria una vera e propria forma di memoria,⁷³ ma soprattutto in merito alla liceità e ai pericoli derivanti dall'appropriazione più o meno legittima di storie altrui. Questo aspetto della prosa sebaldiana è stato messo da più parti in rilievo ed ha per certi versi contribuito a ritardare la ricezione dell'opera di Sebald in Germania, dove alcuni critici hanno stigmatizzato con fastidio quei casi in cui l'autore, tedesco non ebreo, tende a identificarsi nella sua prosa con le vittime della Shoah. Secondo Galili Shahr⁷⁴

Sebald reconstructs his own identity as a German writer in exile, as a traveler and an emigrant, as a foreigner and outsider, by using literary patterns of 'Jewish identity', namely, by borrowing structures of narratives, inter-texts and cultural codes, places and names that relate in his writings to biographies of 'Jews'. (Shahr 2004, 32).

Più drastico il giudizio di Peter Morgan il quale, a proposito de *Die Ausgewanderten*, afferma:

'postmemory' facilitates an exchange of roles and situations which obliterates distinctions between experience and imagination, subject and object. In the evocation of Litzmannstadt the historical distinction between past and present is blurred. [...] Yet there can be no question of lack of interest in Sebald's narrative stance. For in these works his narrator retells the familiar West German story of over-determination by the past. It is the story of the ubiquity of Auschwitz, and of its annihilating effect on personal and group identity for the postwar intellectual. Sebald shares the concerns of his generation in using these Jewish and peripheralised lives as an alibi for his own. He cannot talk about postwar German identity, and hence about his own identity, other than in terms of Auschwitz and the European Jews. While this may lead to a sympathetic and even moving portrayal of Jewish lives lived in the shadow of Auschwitz, as is the case in *Die Ausgewanderten*, it also involves a repression and a projection of aspects of identity – as a West German intellectual of the student generation – which must be identified and understood in social as well as literary terms. (Morgan 2005, 80)

⁷³ Cfr. Weismann 2004 e van Alphen 2006.

⁷⁴ Si veda anche Morgan 2005. Sul rapporto con la cultura ebraica si vedano Hall 2000, Jeutter 2000, Jacobs 2004 e Taberner 2004.

In effetti il problema di una testimonianza⁷⁵ fondata eticamente, basata cioè su una identificazione empatica con l'Altro che non conduca a quella «vicarious victimhood» (LaCapra 2001, 699) che rischia di trasformare la «empathy with the victim» (*ibidem*) in una forma di appropriazione che annulla ogni differenza con la vittima, è questione aperta in *Die Ausgewanderten*, in cui l'equilibrio tra testimonianza e identificazione empatica, da un lato, e identificazione *tout court* e appropriazione della storia dell'Altro risulta essere talvolta precario. L'io-narrante è infatti «evacuated» dalle narrazioni dei protagonisti; questi cerca in tutti i modi di identificarsi con loro sin quasi a sostituirsi ad essi. Un esempio significativo è costituito proprio dall'*incipit* del secondo racconto, il quale è preceduto dall'immagine fotografica che mostra dei binari ferroviari (AG, 41). Nel testo che segue il narratore prova a immaginare gli ultimi momenti di Bereyter poco prima dell'arrivo del treno che lo ucciderà:

[ich] sah ihn hingestreckt auf den Geleis. Er hatte, in meiner Vorstellung, die Brille abgenommen und zur Seite in den Schotter gelegt. Die glänzenden Stahlbänder, die Querbalken der Schwellen, das Fichtenwäldchen an der Altstadt Stiege und der ihm so vertraute Gebirgsbogen waren vor seinen kurzsichtigen Augen verschwommen und ausgelöscht in der Dämmerung. (AG, 44)

La fotografia vorrebbe dunque illustrare la visuale percepita da Bereyter poco prima di morire, consentendo così al narratore di potersi immedesimare con il protagonista negli ultimi istanti di vita fino a calarsi nei suoi panni e assumerne il punto di vista. In questa operazione di identificazione viene coinvolto anche il lettore, il quale, proprio grazie all'inserzione della foto nel testo, viene a sua volta chiamato a fare proprio lo sguardo che era di Bereyter (prima) e del narratore (poi). La fotografia diviene dunque una sorta di spazio proiettivo che porta ad una identificazione tra vittima-narratore-lettore/osservatore, proiezione che avrebbe però come conseguenza il venir meno di quella doverosa distinzione tra vittima e carnefice. E tuttavia Sebald, anche in questo caso, mette in atto una sottilissima strategia estetica che problematizza quella identificazione che, pure, sembrava momentaneamente essersi instaurata tra lettore, narratore e vittima. La fotografia solo appa-

⁷⁵ Sul problema della testimonianza nella prosa si veda anche Garloff 2004.

rentemente sembra riprodurre visivamente quanto descritto dal testo; ad una lettura (e osservazione) più attenta infatti le cose stanno diversamente. La parte iniziale del testo citato precedentemente in effetti potrebbe corrispondere a quanto è visibile nella fotografia, ma essa mostra un *focus* che va a creare un effetto esattamente inverso a quello prodotto dalla miopia del personaggio: nell'immagine risultano sfocati gli oggetti vicini, mentre sono messi ben a fuoco quelli intermedi e quelli lontani. Le montagne citate nel testo non sono affatto visibili, inoltre il narratore parla chiaramente di sforzo immaginativo («in meiner Vorstellung»), l'unico strumento che possa permettergli in qualche modo di avvicinarsi alla figura di Bereyter. Ancora una volta, attraverso l'«Interferenz» tra immagine e testo, Sebald mina la funzione documentaria della fotografia e ne svela la reale natura: essa è uno spazio su cui si proiettano le ansie e le attese presenti del narratore (e del lettore/osservatore) il quale, nello sforzo di avvicinarsi al passato, cerca di trovare risposta alla sua ricerca di verità e di conoscenza. Piuttosto che recuperare il passato, la fotografia è quello schermo su cui si proiettano, a livello performativo, i desideri attuali dell'osservatore. Il lavoro svolto dalla postmemoria è appunto di tipo performativo e le fotografie rivelano un'indicalità che è performativa. L'interferenza tra testo e immagine realizzata da Sebald ha esattamente lo scopo di mettere in rilievo questo aspetto. Non è un caso, del resto, che poco dopo il narratore affermi quanto segue:

Solche Versuche der Vergegenwärtigung brachten mich jedoch, wie ich mir eingestehen mußte, den Paul nicht näher, höchstens augenblicksweise, in gewissen Ausuferungen des Gefühls, wie sie mir unzulässig erscheinen und zu deren Vermeidung ich jetzt aufgeschrieben habe, was ich von Paul Bereyter weiß und im Verlauf meiner Erkundung über ihn in Erfahrung bringen konnte. (AG, 45)

Egli si rende conto che ogni sforzo di avvicinarsi al passato, mediato esclusivamente dalla fotografia e sotto la spinta determinata dalla «Ausuferung des Gefühls», non può avvicinarlo, se non in modo illusorio, al passato. Di qui deriva la decisione di scrivere *Die Ausgewanderten*, cioè di ricorrere ad un mezzo estetico che non si esaurisce nella mera prosa finzionale né ha la presunzione di porsi come ricostruzione oggettiva del passato ma, oscillando costantemente tra realtà e finzione, ricorre ad una strategia estetica che è fondata sull'*allegoria*. Lungi da cadere nella «vicarious

victimhood» Sebald mette in scena gli aspetti performativi e ricostruttivi legati al lavoro culturale della postmemoria.

Vi è un altro episodio che, secondo alcuni critici, mostrerebbe un mancato rispetto nei confronti delle vittime e dell'Altro: si tratta dell'epilogo della prosa, su cui si soffermano ad esempio Morgan (2005, 5ss.) e la Horstkotte (2009, 179-183). Alla fine della prosa l'io narrante ha l'impressione che su un palco immaginario vengano proiettate le fotografie a colori scattate nel 1940 da Genewein, ragioniere nel ghetto di Litzmannstadt, che avevo visto precedentemente in una mostra. L'io-narrante si sofferma in particolare modo sull'immagine che rappresenta tre giovani tessitrici che lavorano dietro un telaio:

Hinter einem lotrechten Webrahmen sitzen drei junge, vielleicht zwanzigjährige Frauen. Der Teppich, an dem sie knüpfen, hat ein unregelmäßig geometrisches Muster, das mich auch in seinen Farben erinnert an das Muster unseres Wohnzimmersofas zu Hause. Wer die junge Frauen sind, weiß ich nicht. Wegen des Gegenlichts, das einfällt durch das Fenster im Hintergrund, kann ich ihre Augen genau nicht erkennen, aber ich spüre, daß sie alle drei herschauen zu mir, denn ich stehe ja an der Stelle, an der Genewein, der Rechnungsführer, mit seinem Fotoapparat gestanden hat. Die mittlere der drei jungen Frauen hat hellblondes Haar und gleicht irgendwie einer Braut. Die Weberin zu ihrer Linken hält den Kopf ein wenig seitwärts geneigt, während die auf der rechten Seite so unverwandt und unbitterlich mich ansieht, daß ich es nicht lange auszuhalten vermag. Ich überlege, wie die drei wohl geheißen haben – Roza, Luisa und Lea oder Nona, Decuma und Morta, die Töchter der Nacht, mit Spindeln und Faden und Schere. (AG, 355)

La fotografia di cui l'io-narrante parla esiste realmente,⁷⁶ ma non viene riprodotta nel testo, né risulta chiaro se l'io-narrante descriva un ricordo o una sorta di visione. La fotografia sembra rimandare a qualcosa di reale (le tre donne sono realmente esistite), ma a ben vedere viene qui inscenata proprio la natura performativa dell'immagine fotografica, è drammatizzato il loro «performative index» giacché esse, secondo la fantasia o l'immaginazione del narratore, sono proiettate su delle quinte inesistenti. Queste fotografie mantengono solo un'«aura» di indicialità: prevale invece l'aspetto performativo poiché esse divengono delle superfici su cui si proiettano le ansie, le paure ed i sensi di colpa del narratore (e

⁷⁶ Cfr. Steinaecker 2007, 298.

dell'autore). L'aspetto performativo è evidente in un altro importante dettaglio: osservando le tre donne, egli identifica la propria prospettiva visuale con quella di Genewein, il nazista che ha scattato la foto. Se nel caso di Bereyter il narratore tendeva ad identificarsi con la vittima, qui egli tende ad identificarsi con il carnefice. Ciò è confermato da un ulteriore dettaglio: il tappeto cui le donne stanno lavorando mostra un motivo simile a quello del sofà di casa dell'io-narrante. Si tratta, in entrambi i casi, di una chiara allusione alla responsabilità che l'io-narrante in qualche modo attribuisce a se stesso e alla propria famiglia, e al popolo tedesco in generale, nella tragedia della Shoah. Egli non riesce a sostenere lo sguardo «unverwandt und unbitterlich» di una delle donne, allusione al dolore e al senso di colpa che l'io-narrante prova, ma allo stesso tempo egli si sforza di guardare la fotografia: non può venire meno il dovere etico del ricordo e la necessità di riconoscere le proprie responsabilità in quanto tedesco. Non sembra pertanto condivisibile la lettura che dell'episodio dà invece Silke Horstkotte (2009, 178-83). Le fotografia, secondo la studiosa, sarebbe frutto di un «Machtgefälle»:

Indem sich der Erzähler explizit in die Position des Fotografen versetzt und so wenigstens teilweise mit einem Täter identifiziert, wird dieses Machtgefälle nun wiederholt und seiner Bildbetrachtung eingeschrieben. Der Blick der drei Frauen kann in einer solchen Situation gar nicht ihr eigener sein [...]. Hier liegt eine affektive Identifikation mit den Opfern vor, die jedoch [...] nicht auf Empathie – auf echter Einfühlung in den Anderen –, sondern auf realer Distanz und Differenz einerseits, andererseits jedoch auf einer diese Differenz imaginär negierenden Projektion beruht. (Horstkotte 2008, 179-80)

La visione della foto riprodurrebbe pertanto quella sproporzionata e quell'atto di violenza che ha consentito a Genewein di fissare il volto delle tre donne con la macchina fotografica. Nell'osservare la foto il narratore attribuisce poi alle donne dei nomi tipicamente ebrei, riducendole così a «Stereotypen Opfern» (*ibidem*), la successiva identificazione con le Parche tradirebbe invece il loro destino di vittime della Shoah.

Al contrario di quanto sostiene la Horstkotte, ritengo che la visione della foto, con la conseguente identificazione scopica con Genewein, testimonia invece lo sforzo e la necessità, da parte di Sebald, di riconoscere le proprie responsabilità in quanto tedesco. L'interpretazione delle figure come Parche ha un chiaro significato

allegorico giacché rimanda alla struttura della prosa come *textus*, come intreccio di motivi, e non intende certo banalizzare le vittime della Shoah; il tentativo di sostenere, nonostante tutto, lo sguardo delle donne testimonia il senso di colpa dello scrittore e la consapevolezza della necessità e del dovere etico di ricordare e testimoniare. Ciò che è qui importante sottolineare ancora una volta è che le fotografie sono interpretabili come schermi su cui si proiettano a livello performativo le ansie e le paure attuali e presenti dell'osservatore nel suo sforzo di avvicinarsi al passato dalla prospettiva della postmemoria.

È infine significativo che, a livello intradiegetico, l'io-narrante sia riuscito lì dove i personaggi hanno invece fallito: l'io-narrante riesce a creare una propria postmemoria, laddove i protagonisti non sono riusciti a recuperare e rielaborare pienamente il proprio passato traumatico. Un possibile motivo di questo fallimento è indicato da Marianne Hirsch, secondo la quale

it is only in subsequent generation that trauma can be witnessed and worked through, by those who were not there to live it but who received its effects, belatedly, through the narratives, actions, and symptoms of the previous generation. (Hirsch 2001, 222)

Solo la seconda generazione può rielaborare e superare gli eventi traumatici vissuti dalla prima proprio attraverso la posizione retrospettiva della postmemoria. In questo senso la fotografia intrattiene una relazione duplice con coloro che hanno vissuto direttamente gli eventi traumatici e con i membri della seconda generazione. Per i primi le immagini fotografiche sono il *sintomo* di un evento traumatico che richiede in qualche modo di essere abreato. Per i secondi, esse sono, come già detto, spazi proiettivi in cui i membri della seconda generazione proiettano le proprie necessità nel tentativo di rinsaldare il tenue legame con un passato che non è più recuperabile. Il dispositivo bimediale realizzato da Sebald, attraverso l'interazione e l'interferenza tra testo e immagine, ha appunto lo scopo di drammatizzare, e problematizzare, la costruzione della postmemoria mettendone in evidenza il carattere costruttivistico e proiettivo nonché i rischi ad essa connessi.

3. Il livello extradiegetico

A livello extradiegetico le fotografie sono virtualmente mostrate dall'io-narrante direttamente al lettore, al destinatario della prosa. Esse dovrebbero corrispondere dunque ai criteri di massima referenzialità poiché avrebbero lo scopo di mostrare in modo deittico quanto descritto nel testo narrativo. Questa deissi visuale è evidente in numerosi casi: si pensi alle foto dei giardini in *Dr. Henry Selwyn* (AG, 12, 13, 19), ai disegni della classe in S. nel capitolo *Paul Bereyter*, agli edifici di Deauville (AG, 173, 174, 175), alle numerosissime immagini, in *Max Aurach*, di Manchester (AG, 232, 235, 247, 346, 347, 348, 353) o di Bad Kissingen (AG, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 341, 343). La loro funzione è quella di conferire veridicità alle azioni e alle ricerche compiute dal narratore.

Tuttavia, a ben vedere, lo statuto documentario della fotografia in *Die Ausgewanderten* è da intendersi esclusivamente come strategia retorica che ha come obiettivo quello di suggerire, a livello performativo, un effetto di realtà che non è *mimetico*, ma *poietico*. La realtà evocata da queste fotografie, collocate come sono all'interno di un testo narrativo, è letteraria, esse mostrano una realtà costruita esteticamente. Per usare le parole di van Alphen, le fotografie non sono «facts», ma adottano una «rhetoric of fact [che] does not claim that what it represents was real; rather, it creates a sense that what it represents was real» (1997, 21). Van Alphen afferma inoltre che

[rhetorically] the photograph operates at the same level as autobiography. It is a 'trope of witness,' it persuades the viewer of its testimonial and factual authority in ways that are unavailable to narrative. (1997, 22)

Questo «trope of witness» è rafforzato, in *Die Ausgewanderten*, dalla presenza nel testo narrativo di riferimenti autobiografici. Il narratore della prosa sembra coincidere con Sebald stesso; si presume inoltre che i personaggi di cui è ricostruita la biografia siano del tutto reali. Per supportare questa impressione, l'autore ricorre alla fotografia: nel testo sono presenti i ritratti, presunti, di Bereyter e di Adelwarth, nonché i diari di Aurach. In realtà il testo sebaldiano, anche in questo caso, è una miscela accurata di realtà e finzione, invenzione narrativa e documentazione che si traduce in una tensione testo-immagine che va a mettere in dubbio lo statuto

documentario di quest'ultima. L'incerta funzione indicale della fotografia viene del resto esplicitamente tematizzata all'interno della prosa allorquando lo zio Leo afferma che la fotografia che mostra il rogo dei libri compiuto dai nazisti a Residenzplatz è frutto di una falsificazione (AG, 275).

Sebald gioca poi con la supposta autenticità delle fonti: gli album fotografici e i diari. Zia Fini introduce una parte dei suoi ricordi con la frase «Die Theres, der Kasimir und ich» (AG, 108). La frase è collocata sotto una fotografia che rappresenta i personaggi citati ed è giustificata in modo tale da riprodurre visivamente la didascalia tipica degli album fotografici. La frase tuttavia, come detto, non è pronunciata dal narratore, ma da zia Fini: essa vorrebbe attestare la veridicità di quanto si racconta, in realtà mette in dubbio lo statuto documentario della fotografia, e dell'album da cui è tratta, poiché fa riferimento ad un'istanza extratestuale. La frase inoltre ha un carattere polifonico poiché rappresenta la voce di zia Fini, quella del narratore e anche quella dell'autore reale che ha materialmente redatto il testo. Vi è infine una sorta di cortocircuito semantico poiché viene meno la distinzione tra lo «spazio rappresentato» (quanto illustrato nella fotografia), lo «spazio della rappresentazione» (la reciproca disposizione di testo e immagine) e lo «spazio extratestuale». Tutti questi elementi mettono in evidenza il processo finzionale all'interno del quale l'immagine è inserita.⁷⁷

Vi sono casi in cui le fotografie vengono inserite con una sorta di gesto deittico. Si pensi alla fotografia di Selwyn (AG, 27) o del narratore stesso scattata da zio Kasimir (AG, 130). In realtà anche queste due fotografie resistono allo statuto documentario. L'immagine che rappresenta il narratore è poco visibile, mentre quella che dovrebbe mostrare Selwyn è in realtà la fotografia di Nabokov,⁷⁸ figura che ritorna come *Leitmotiv* in tutti e quattro i racconti: è un dettaglio che fa sorgere nel lettore dei dubbi circa l'oggettiva ricostruzione documentaria compiuta dal narratore.

Un ulteriore esempio è costituito, nel primo capitolo, dalla riproduzione del quotidiano in cui sarebbe stata data notizia della morte e del ritrovamento in un ghiacciaio, dopo 72 anni, della salma della guida alpina Johannes Naegeli (AG, 37). In realtà l'immagine non

⁷⁷ Su questi aspetti si veda Horstkotte 2008.

⁷⁸ Sulla presenza di Nabokov nella prosa di Sebald si vedano: Sill 1997; Curtin, Shrayner 2005, Kilbourn 2006.

costituisce affatto una conferma di quanto descritto nella prosa. La parte superiore della pagina di giornale mostra una sigla (per di più messa in evidenza da un segno grafico) che dimostra come il giornale sia una fonte di archivio: esso non è stato casualmente comprato a Zurigo, come afferma invece il narratore (AG, 36). Alla base del giornale il testo è giustificato in modo tale da assumere le sembianze di una didascalia, espediente già applicato da Sebald. Il testo recita «Moräne, ein Häufchen geschliffener Knochen und ein Paar genagelter Schuhe» (AG, 37). Nell'immagine non vi è tuttavia nulla di tutto ciò, contrariamente a quanto il lettore si aspetterebbe proprio sulla base delle pratiche stilistiche utilizzati dall'autore stesso, né vi è alcun riferimento a Naegeli. Il lettore può solo cogliere, all'interno della pagina di giornale, la fotografia di un uomo piegato nei pressi di un ghiacciaio, su cui non viene fornita alcuna informazione ulteriore.

Un caso particolarmente significativo è costituito dalla riproduzione dei diari di Adelwarth (AG, 194-5). Anche qui la fotografia dovrebbe assumere una indiscutibile funzione documentaria e dare conferma delle ricostruzioni operate dal narratore, ma anche in questo caso Sebald mette in atto una sottile strategia estetica che mina la funzione documentaria della fotografia. L'immagine del diario, con la riproduzione delle pagine fittamente annotate, costituisce anzitutto la citazione di un dispositivo iconotestuale che allude alla prosa stessa e attiva così una riflessione metatestuale e metaletteraria sulla scrittura, l'immagine e la loro capacità di comprendere e trasmettere il passato.

Vi è poi un dettaglio che mette in crisi la funzione documentaria della fotografia: si tratta della grafia, di difficile decifrazione. Nella prosa vengono citati ampi brani tratti dai diari, ma, come ha dimostrato Silke Horstkotte (2008; 2009, 94-97), queste citazioni sono ambigue poiché non coincidono sempre con il testo rappresentato o non citano elementi la cui omissione diviene proprio per questo altamente significativa. Ad esempio, Sebald non cita il termine «Schwindeln», presente invece nella pagina del diario. Esso non solo allude alla prima prosa di Sebald, ma, richiamando l'inglese «swindle» («ingannare»), rivela in modo chiaramente ironico il contesto finzionale in cui l'immagine è inserita. Lo scrittore stesso ha dunque scritto il diario e lo ha inserito nel testo spacciandolo come documento reale, per poi disseminare nella narrazione una serie di indizi che ne minano l'autenticità. Questa ambiguità concerne anche le dichiarazioni che lo stesso Sebald ha rilasciato: in

un'intervista egli afferma che in *Die Ausgewanderten* «fast alle Bilder [seien] historisch und authentisch in Bezug auf die dargestellten Biographien».⁷⁹ Il caso dei diari di Ambros mostra come Sebald giochi in modo compiaciuto con le attese e con le capacità ermeneutiche del lettore/osservatore.

Altre volte il legame fotografia-testo risulta piuttosto vago. È il caso dell'immagine, citata all'inizio, del cimitero con un albero al centro. Non si è sicuri che si tratti del cimitero di cui si sta parlando perché mancano nella fotografia la chiesa e i pini descritti invece nel testo. Un altro esempio è rappresentato dalla fotografia di un paesaggio montano nel capitolo *Dr. Henry Selwyn* (AG, 25). Le pagine successive descrivono una gita compiuta da Henry, Clara ed Edwar Ellis:

Auf dem letzten der Bilder breiteten sich vor uns die von einer nördlichen Paßhöhe herab aufgenommene Hocheben von Lasithi aus. Die Aufnahme mußte um die Mittagszeit gemacht worden sein, denn die Strahlen der Sonne kamen dem Beschauer entgegen. Der im Süden die Ebene überragende, über zweitausend Meter hohe Berg Spathi wirkte wie eine Luftspiegelung hinter der Flut des Lichts. (AG, 28)

Fino a questo punto, quanto citato potrebbe corrispondere effettivamente alla fotografia precedente, tuttavia, quando la descrizione continua, tale ipotesi non risulta più sostenibile:

Auf dem weiten Talboden waren die Kartoffeln- und Gemüsefelder, die Obsthaine, die anderen kleinen Baumgruppen und das unbestelltes Land ein einziges Grün in Grün, das durchsetzt war von der Aberhunderten weißen Segeln der Windpumpen. (AG, 28)

Nessuno di questi particolari è visibile nella fotografia.

In tutti i casi citati l'aspetto indicale della fotografia risulta sostanzialmente problematico. Quale funzione avrebbero allora le fotografie a questo livello della struttura testuale? Secondo Long (2003, 134ss.), nel succitato saggio, la maggior parte delle immagini si presenterebbe come una «citazione» di altre immagini presenti all'interno della narrazione: lo studioso parla a tal proposito di «reflexive reference» (2003, 134). L'immagine del cimitero

⁷⁹ *Ich fürchte das Melodramatische, Interview*, «Der Spiegel», 12/3/2001, 234.

all'inizio di *Dr. Henry Selwyn* può essere tematicamente collegata alle fotografie scattate nel cimitero ebraico di Bad Kissingen (AG, 333-35), queste sarebbero a loro volta riproduzioni visuali dell'opera di Courbet *Die Eiche des Vercingetorix*, citata nella prosa (AG, 268). La riproduzione dei diari di Bereyter (AG, 86-87) è ricollegabile ai diari di Adelwarth (AG, 194-95, 200-201), mentre il disegno della classe in S. corrisponde alla fotografia della stessa classe successivamente riprodotta. Numerosissime sono poi le riproduzioni di case, abitazioni, alberghi. La ricorrente presenza di questi temi induce inequivocabilmente ad una lettura non più *iconica* o *indicale*, ma ad una lettura delle fotografie che potremmo definire *allegorica*. I cimiteri, osserva Long (ibidem), rinviano al tema della morte e del ricordo dei defunti, tema centrale nella prosa. L'immagine dei binari, che apparentemente vorrebbe riprodurre in modo indicale il punto di vista di Bereyter poco prima della morte, è invece una chiara allusione ad Auschwitz e diviene allegoria della Shoah. Le riproduzioni di disegni e diari costituisce una riflessione metaletteraria sulle capacità che la scrittura e i *media* hanno di poter avvicinarsi al passato e tramandarlo. Hotel e case sono a loro volta allegoria della patria e della sua perdita. Entrando in risonanza con le tematiche della prosa e collegandosi in modo intratestuale in una rete di immagini, le fotografie mettono in secondo piano il proprio valore iconico-indicale e si offrono ad una lettura allegorica che permette loro di incarnare e condensare visivamente i temi della prosa. Inoltre la costruzione di una fitta rete di richiami intratestuali, sostiene ancora Long (2003, 135), creerebbe un senso di coesione e unità all'interno e tra le biografie dei personaggi, inclusa quella del narratore stesso. Se attraverso la costruzione della postmemoria, drammatizzata a livello intradiegetico, il narratore può 'legare' se stesso alle storie che narra costruendo il senso di una continuità narrativa e biografia che compensi l'esilio, la dispersione e si opponga all'oblio, a livello extradiegetico il ricorso ad una fitta rete di corrispondenze che accomuna tutte e quattro le biografie conferirebbe loro una sorta di unitarietà contro il caos della storia e l'oblio:

The combination of narrative and photography in *Die Ausgewanderten* can thus be seen as an attempt, at the level of form, to counteract the dispersal, dissipation, and rupture inherent in the historical process. (2003, 137)

Le osservazioni di Long sono certamente condivisibili, egli tut-

tavia trascura di fare riferimento alla poetica del *Bastler* che, come visto, è centrale per comprendere appieno la prosa sebardiana. Quello che egli definisce «reflexive reference» rimanda in realtà a quella *Vernetzungsästhetik* che è già operante nella prima prosa sebardiana.

Anche in *Die Ausgewanderten* sono presenti numerosissimi *Leitmotive iconotestuali* e anche questa prosa, come *Schwindel. Gefühle*, è strutturata come *textus*, come mosaico di altri testi e immagini. Ciò che unisce i vari frammenti è lo «sguardo allegorico» che consente di connettere i frammenti del reale all'interno di una fitta rete che conferisce loro un significato che va oltre quello indicale. Lo stesso dispositivo testuale, nella sua struttura 'a mosaico', nella sua costante oscillazione tra realtà e finzione, tra costruzione finzionale e documentazione, si manifesta come costruzione allegorica.

Questa strategia estetica è esplicitamente tematizzata nel corso dell'opera allorché il narratore descrive il metodo artistico di Aurach, esemplato sul modello della *Bastelarbeit*, che mostra corrispondenze anche con la tecnica utilizzata da Sebald:

Hunderte von Seiten hatte ich bedeckt mit meinem Bleistift- und Kugelschreibergekritzel. Weit aus das meiste davon war durchgestrichen, verworfen oder bis zur Unleserlichkeit mit Zusätzen überschmiert. Selbst das, was ich schließlich für die «endgültige Fassung» retten konnte, erschien mir als ein mißbratenes Stückwerk. (AG, 345)

L'immagine della prosa sebardiana come *textus*, cioè come intreccio e inter-relazione tra diversi livelli testuali e mediali all'interno dell'iconotesto, viene infine tematizzata nell'epilogo dell'opera, quando il narratore fa riferimento al tappeto tessuto dalle tre donne mostrate nella foto finale. Il tappeto è una evidente allegoria del *textus* sebardiano, alla cui composizione le tre donne partecipano poiché è del destino del popolo ebraico che esso tratta. Il motivo geometrico è poi una chiara allusione alla *Vernetzung* dei motivi iconotestuali che attraversano il testo. Non è dunque un caso, e tanto meno offensivo,⁸⁰ che le tre giovani donne,⁸¹ scomparse nel ghetto, siano viste come allegorie delle *Parcae*: esse infatti hanno letteralmente e metaforicamente prodotto, con la loro

⁸⁰ Cfr. Horstkotte 2009, 179ss.

⁸¹ Sul ruolo della presenza femminile nella prosa cfr. Barzilai 2004.

sorte, il *textus* sebaldiano. La scrittura, intesa come *Vernetzung*, come intreccio e interconnessione tra frammenti, è l'unico strumento che rimane per lottare contro l'oblio e l'entropia della storia e del senso. Ma per Sebald questo è possibile solo attraverso una strategia estetica che unisca l'elemento finzionale a quello documentario. Egli è consapevole che il documento, nel senso positivistico del termine, in sé non è affidabile. In *Luftkrieg und Literatur* egli afferma che le testimonianze oculari dei sopravvissuti ai bombardamenti aerei della seconda guerra mondiale seguono «stereotypen Bahnen» (LL, 94), sono caratterizzati da una «notorische[n] Unzuverlässigkeit und eigenartigen Leere» (LL, 94) e, anziché rivelare la verità, sono «eine Geste zur Abwehr der Erinnerung» (LL, 34). D'altra parte la produzione letteraria meramente finzionale, come quella di Kasack, mostra una inequivocabile tendenza all'ideologia e alla «Sinnggebung des Sinnlosen» (LL, 60). La poetica di Sebald è invece basata sull'interazione (e interferenza) tra il materiale documentario e quello finzionale: il documento necessita «der Ergänzung durch was, das sich erschließt durch einem synoptischen, künstlichen Blick» (LL, 35). Questo sguardo sinottico è lo sguardo allegorico che coglie l'aspetto iconico-indiciale dell'iconotesto, cioè il suo contenuto di realtà, ma anche il suo contenuto di verità.

III. STORIA ED ENTROPIA: *DIE RINGE DES SATURN*

1. *Griglie, spirali, labirinti*

Publicato nel 1995, *Die Ringe des Saturn* descrive i ricordi di una *Fußreise* (RS, 11) che l'io-narrante intraprende attraverso la regione inglese del Suffolk durante la quale egli si confronta con le «selbst in dieser entlegenen Gegend bis weit in die Vergangenheit zurückgehenden Spuren der Zerstörung» (RS, 11). La narrazione di questa «englische Wallfahrt», come recita il sottotitolo della prosa, è in realtà caratterizzata da continui *excursus* storico-narrativi in cui il narratore, partendo dalla descrizione di determinati luoghi del Suffolk, ricostruisce con grande acribia eventi storici e biografie, riporta colloqui, descrive e cita opere e luoghi mettendo in correlazione tempi e spazi spesso molto distanti tra loro. Ne deriva anche in questo caso un dispositivo testuale costituito da una *Rahmenerzählung*, in cui si descrive propriamente il viaggio, e le numerose digressive *Binnenerzählungen*, che costituiscono la parte principale della narrazione. La prosa è suddivisa in dieci capitoli, ma la descrizione vera e propria del viaggio inizia con il capitolo II e termina con il capitolo X: il capitolo I contiene riferimenti ad alcuni colleghi di lavoro dell'io-narrante, analizza un'opera di Rembrandt e si sofferma soprattutto sulla figura di Thomas Browne. Questo personaggio ritorna, secondo il modello della *Ringkomposition*, nel capitolo X, che contiene anche una lunga ricostruzione della sericoltura in Germania sino all'epoca del nazismo.

La narrazione presenta una struttura temporale complessa. L'io-narrante data con precisione la *Fußwanderung* nel 1992; dopo un anno egli verrà ricoverato in ospedale a Norwich «in einem Zustand nahezu gänzlicher Unbeweglichkeit [...] wo ich dann, in Gedanken zumindest, begonnen habe mit der Niederschrift der nachstehenden Seiten» (RS, 12). L'autore trascriverà poi gli appunti a un anno di distanza dalla dimissione dell'ospedale (RS, 14). La narrazione è dunque condotta secondo un punto di vista retrospet-

tivo basato sulla presenza di molteplici piani temporali. L'io-narrante, più che un vero e proprio personaggio, è una sorta di coscienza che descrive e ricostruisce eventi storici: più che un viaggio fisico, la *Wanderung* è una sorta di 'viaggio mentale' giacché il movimento narrativo è determinato non tanto dalla sua peregrinazione nel Suffolk, quindi dal presunto movimento dell'io-narrante nello spazio, quanto dalla giustapposizione, dalla continua *Sammlung* di digressioni storico-biografiche collegate tra loro spesso da tenui nessi analogici. Il dispositivo testuale mostra pertanto un andamento 'labirintico' sia per il sovrapporsi dei molteplici piani temporali, sia per l'andamento diegetico 'non lineare'. La complessità e il carattere sostanzialmente 'anti-narrativo' del testo spingono Sebald, caso unico nella sua opera in prosa, a fornire un indice tematico dei capitoli, una sorta di 'carta geografica' con cui il lettore può orientarsi all'interno del labirinto testuale. La prosa si basa dunque su una materia saggistico-narrativa fortemente eterogenea e centrifuga tenuta insieme dal comune tema della distruzione e della violenza che caratterizza tanto la natura quanto gli eventi storici e biografici ricostruiti dall'io-narrante: è questo infatti il tema principale cui può essere ricondotto il materiale narrativo presente nella prosa. La natura, nelle descrizioni che l'io-narrante fornisce del paesaggio inglese, è costantemente segnata dall'erosione,⁸² dalla desolazione e dalla distruzione. Il narratore ricostruisce le numerose 'catastrofi naturali' che hanno colpito la regione, come la scomparsa di intere città sotto i flutti marini (RS, 288ss.) o lo sfruttamento delle risorse naturali, cui è seguita una lenta e inarrestabile decadenza economica, sicché l'io-narrante ha l'impressione di trovarsi «unter den Überresten unserer eigenen, in einer zukünftigen Katastrophe zugrundegegangenen Zivilisation» (RS, 282).

Violenza e distruzione caratterizzano anche gli eventi storici su cui si sofferma l'attenzione dell'io-narrante: si va dai massacri compiuti dagli Ustascha croati (RS, 113ss.) allo sfruttamento coloniale del Congo (RS, 125-65), al suicidio di massa compiuto dai Taiping in Cina (RS, 168ss.) per giungere, in modo più indiretto e allusivo, alla seconda guerra mondiale e alla Shoah. Nella prosa il paesaggio inglese, dalla cui descrizione partono le differenti digressioni storico-biografiche, diviene così una sorta di palinsesto della storia moderna, mentre il testo è attraversato, in modo più o

⁸² Su questi aspetti si vedano Beck 2004 e Bond 2004.

meno evidente, da un 'reticolo' di rimandi che collega tematicamente tra loro episodi ed eventi storici, spesso lontani tra loro da un punto di vista storico e geografico, sotto il segno della distruzione.

I principi tematici e costruttivi sin qui delineati sono subito presentati nel capitolo I della prosa che, come già detto, non descrive ancora la *Wanderung*. Può risultare utile un rapido riassunto.

Dopo aver dato notizia del viaggio a piedi compiuto nell'estate del 1992, il narratore balza all'estate dell'anno successivo, quando viene ricoverato in ospedale proprio in seguito alla sua lunga peregrinazione:

Jedenfalls beschäftigte mich in der nachfolgenden Zeit sowohl die Erinnerung an die schöne Freizügigkeit als auch die an das lähmende Grauen, das mich verschiedentlich überfallen hatte angesichts der selbst in dieser entlegenen Gegend bis weit in die Vergangenheit zurückgehenden Spuren der Zerstörung. Vielleicht war es darum auf den Tag genau ein Jahr nach dem Beginn meiner Reise, daß ich, in einer Zustand nahezu gänzlicher Unbeweglichkeit, eingeliefert wurde in das Spital der Provinzhauptstadt Norwich, wo ich dann, in Gedanken zumindest, begonnen habe mit der Niederschrift der nachstehenden Seiten. (RS, 11-12)

Segue un ulteriore balzo temporale all'anno 1994, allorché l'io-narrante trascrive in *Reinschrift* (RS, 14) i suoi appunti: qui egli parla del suo amico e collega Michael Parkinson, morto improvvisamente. Il ricordo di Parkinson fornisce l'occasione per parlare di Jasmin Dakyns, collega romanista di quest'ultimo. Segue una digressione sull'ambito di lavoro della studiosa, cioè il romanzo francese e in particolar modo l'opera di Flaubert. L'ipotesi secondo cui alla base dell'opera intera dello scrittore francese vi sarebbe una vera e propria "teoria della degenerazione" – «es sei, [...] als versinke man in Sand» (RS, 17) – porta alla descrizione del *Papieruniversum* (RS, 18), come viene definito il caotico ambiente di lavoro della studiosa; segue una digressione sulla vita e l'opera di Thomas Browne, il cui teschio dovrebbe trovarsi nello stesso ospedale in cui l'io-narrante è stato ricoverato. Le riflessioni sugli studi di anatomia di Browne offrono lo spunto per passare ad una attenta analisi di un'opera di Rembrandt: *La lezione di anatomia del dottor Nicolaes Tulp*. Il passaggio è reso tra l'altro possibile da una supposizione dell'io-narrante, secondo il quale alla lezione avrebbero assistito il medico inglese e forse lo stesso Cartesio. Se-

gue un'ulteriore digressione sull'opera di Browne *The Garden of Cyrus* e sul *quincunx*, il principio metafisico che si ripeterebbe in ogni pur differente manifestazione vitale. Vi è poi un riferimento all'opera di Browne intitolata *Hydrotaphia*. Si tratta di un testo scritto in occasione del rinvenimento di alcune urne cinerarie nel Suffolk che offre l'occasione per una ricerca relativa ai rituali di sepoltura. Il capitolo termina con una riflessione dedicata alla «geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration» (RS, 36) di bruchi e falene.

Il primo capitolo presenta *in nuce* i principi tematico-strutturali sottesi all'intera prosa. In primo luogo la costruzione logico-narrativa, come si può facilmente desumere dal precedente resoconto, è basata su vere e proprie catene associative. È difficile definire quale sia il contenuto stesso del primo capitolo, tuttavia è possibile individuare un *Leitmotiv* che accomuna tutti i differenti passaggi logici: si tratta della visione della Storia e della Natura come dissoluzione, come tensione continua ed inesauribile verso la morte, come *entropia*. Questo tema accomuna tanto il paesaggio inglese, descritto in modo rapido nel primo capitolo ma ben più diffusamente in seguito, quanto l'opera di Dakyn, Browne e Rembrandt, ed è certamente il tema centrale di tutta la prosa stessa.

Il principio costruttivo e *poetologico* delle associazioni trova poi una sua rappresentazione visiva nel *motivo iconotestuale* del reticolo.⁸³ La prima immagine fotografica presente nella prosa riproduce la finestra che l'io-narrante osserva dal suo letto d'ospedale, allorquando egli ha la sensazione che i ricordi della sua peregrinazione attraverso il Suffolk

seien nun endgültig zusammengeschrumpft auf einen einzigen blinden und tauben Punkt. Tatsächlich war von meiner Bettstatt aus von der Welt nichts anderes mehr sichtbar als das farblose Stück Himmel im Rahmen des Fensters. (RS, 12)

Questa finestra, che allude al tentativo da parte dell'io-narrante di conoscere e comprendere il mondo esterno, è «mit einem schwarzen Netz verhängt» (RS, 12): il motivo iconotestuale del reticolo riproduce visivamente il principio strutturale delle associazioni sotteso all'opera. Secondo Claudia Albes l'immagine evocerebbe inoltre una sorta di «leere Schreibfläche» (Albes 2002, 297)

⁸³ Su questo motivo cfr. Lethen 2006.

che attenderebbe di essere riempita. Il motivo del reticolo sarebbe dunque anche un riferimento metanarrativo al processo stesso della scrittura: l'intera prosa è infatti attraversata da un'isotopia semantica che interpreta la scrittura come 'tessitura' e il testo come *textus*, come 'intreccio' di materiale eteroclitico.

Al motivo del reticolo è da ricondurre anche l'aspetto 'anti-narrativo' della prosa. A *Die Ringe des Saturn* è applicabile quanto Rosalind Krauss scrive in merito all'affermarsi del reticolo nelle arti visive: esso funge «da paradigma o da modello all'antisviluppo, all'antiracconto, all'antistoria» (Krauss 2007, 27). Nella narrazione tradizionale la trama costituisce la vera «intenzione» di ogni progetto letterario, essa incarna la forza ordinatrice «di quei significati che cerchiamo di strappare al tempo» (Brooks 2004, vii). Il senso si dà attraverso una concatenazione causale e lineare di fatti ed eventi che tende teleologicamente verso la fine, in cui il tutto viene retrospettivamente illuminato. Non è un caso, afferma Brooks, che la trama come «modello forte di organizzazione e di spiegazione del mondo» (Brooks 2004, 6) si affermi a partire dal Rinascimento e si rafforzi poi con l'Illuminismo, in concomitanza con il venir meno delle «trame rivelate» di matrice religiosa. Oltre ad avere una struttura teleologica, la trama tradizionale si presenta come un'immagine esaustiva e in sé completa, monadica, del mondo che intende rappresentare e interpretare. Nulla di tutto questo si ha in *Die Ringe des Saturn*. In esso manca del tutto la struttura lineare e teleologicamente orientata della trama tradizionale: la *Wanderung* del protagonista è il correlato tematico di una prosa fortemente digressiva, priva di una chiara struttura narrativa. Inizio e fine sono sostanzialmente arbitrari: l'opera termina solo apparentemente e potrebbe virtualmente proseguire.⁸⁴ La fine non 'illumina' di senso la narrazione precedente. Al principio causale e consequenziale della trama tradizionale si contrappone quello delle associazioni e delle giustapposizioni, alla struttura orizzontale si contrappone il modello testuale del reticolo, del *textus*, caratterizzato non solo dalle connessioni molteplici tra aspetti e momenti differenti della realtà e del testo, ma anche dal 'montaggio' di materiale eterogeneo come quello visivo e quello testuale.

Il paradigma testuale del reticolo fa sì che il testo non si presenti come una visione unitaria ed esaustiva del mondo, ma come una sua parziale e frammentaria interpretazione, come un 'ritaglio' del

⁸⁴ Sul carattere digressivo della prosa si veda Long 2009.

mondo: «Grazie alla griglia una certa opera d'arte si presenta come un semplice frammento, come un pezzo arbitrariamente ritagliato in un tessuto infinitamente più vasto» (Krauss 2007, 23).

Il motivo del reticolo ritorna nel capitolo I allorquando l'io-narrante fa riferimento al *quincunx*, a quel principio invisibile che, secondo Browne, sarebbe immanente alle molteplici e varie manifestazioni del creato (RS, 31). L'immagine iniziale della finestra e quella del *quincunx* costituiscono una sorta di trittico con quella che conclude la prosa: in essa si osservano dei lavoratori asiatici posti accanto a tre pannelli di forma quadrangolare con all'interno dei bachi da seta disposti a spirale (RS, 349). La struttura reticolare iniziale, ancora vuota, al termine della prosa sembra essersi riempita attraverso il processo della scrittura/tessitura. Il baco da seta e i tessitori, diffusamente presente in tutta la prosa, sono dunque raffigurazioni allegoriche dello scrittore, e la sericoltura è da intendersi analogamente come allegoria del processo della scrittura intesa come *textus*, mentre le spirali di bachi, mostrate nell'immagine, alludono metonimicamente alla struttura diegetica non lineare della prosa.

L'allusione al *quincunx* carica il motivo del reticolo di ulteriori significazioni che investono la visione sebaldiana della storia umana e della storia naturale. Essa coincide con quella che l'io-narrante attribuisce a Thomas Browne:

es verläuft nämlich die Geschichte jedes einzelnen, die jedes Gemeinwesens und die der ganzen Welt nicht auf einem stets weiter und schöner sich aufschwingenden Bogen, sonder auf einer Bahn, die, nachdem der Meridian erreicht ist, hinunterführt in die Dunkelheit. (RS, 36-37)

Lo stesso Sebald, riferendosi a *Die Ringe des Saturn*, così si esprime in un'intervista a Uwe Pralle:

Letzten Endes handelt es sich um so etwas wie eine Beschreibung der Aberration einer Species. Man kann – und das ist unter anderem eine der Ideen gewesen hinter der Strukturierung in den *Ringen des Saturn* – in konzentrischen Kreisen immer weiter nach außen gehen, und die äußeren Kreise determinieren immer die inneren. Das heißt: man kann sich Gedanken machen über den eigenen psychischen Haushalt, wie dieser determiniert wurde von der eigenen Familiengeschichte, diese von der Geschichte der kleinbürgerlichen Klasse in den 20er und 30er Jahren in Deutschland, wie das wieder umrissen wird von den ökonomischen Bedingungen dieser Jahre, wie die ökonomischen Bedin-

gungen sich herausentwickelt haben aus der Geschichte der Industrialisierung in Deutschland und in Europa – und so fort bis in den Kreis, wo die Naturgeschichte und die Geschichte der menschlichen Species ineinander changieren. (Pralle 2001, 43)

Ogni elemento esistente, dal singolo organismo agli individui, ai gruppi sociali, alla natura in generale, è inesorabilmente caratterizzato da un ciclo che vede una iniziale ascesa cui segue una fatale decadenza e rovina: «auf jeder neuen Form liegt schon der Schatten der Zerstörung» (RS, 35).

Le digressioni presenti nella prosa, dunque, non sono altro che una esemplificazione, in contesti geografici e storici spesso molto distanti tra loro, di uno stesso paradigma: quello della distruzione e della violenza come tratto caratteristico, ad ogni livello, tanto della ‘storia naturale’ quanto della ‘storia umana’. Citando ancora una volta Browne, l’io-narrante afferma che la storia è animata da un unico costante «Prozeß des Fressens und des Gefressenwerdens» (RS, 35), cui il filosofo inglese, da credente, oppone la fiducia in una oltremondana «geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration» (RS, 36) che egli vede prefigurata nella vita di bachi e falene. Gli *excursus* non sono altro che le ‘tappe’ di una «Wallfahrt» che ha al suo centro un *Melancholiker*, un (post)moderno ‘pellegrino’ che coglie ovunque, dinanzi a sé, le «Spuren der Zerstörung».

Questa visione ‘ciclica’ della storia permette così di comprendere il titolo stesso della prosa e la costellazione semantica che vi è sottesa. Il riferimento a Saturno spiega anzitutto la disposizione ‘melanconica’ dell’io-narrante. Sebbene poi colloca *in limine* all’opera, insieme a due citazioni di Milton e di Conrad, una citazione tratta dalla *Brockhaus Enzyklopädie* in cui si afferma che gli anelli di Saturno deriverebbero dai frammenti di una luna precedentemente distrutta. Il nesso tra «Bruchstücke» e «Ring» (RS, 9) alluderebbe al carattere ciclico della catastrofe che riguarda, come già detto, anzitutto la storia umana: si pensi alla fallita rivolta in Irlanda del 1915 (RS, 157-59) o alla decadenza del potere imperiale nella Cina della seconda metà del XIX secolo (RS, 165-68). L’imperatrice cinese Tz’u-hi afferma

daß die Geschichte aus nicht bestehe als aus dem Unglück und den Anfechtungen, die über uns hereinbrechen, Welle um Welle wie über das Ufer des Meers. (RS, 185)

Il momento culminante di questa visione rovinosa della Storia umana è rappresentato dalla Seconda Guerra Mondiale e dalla Shoah, cui in realtà Sebald allude in modo indiretto, quando non vagamente allusivo: l'autore inserisce ad esempio una foto, non immediatamente identificabile e interpretabile, che rappresenta le salme di Bergen-Belsen (RS, 78). I riferimenti all'uccisione dei bachi da seta attraverso il vapore e alla pesca selvaggia delle aringhe costituiscono in realtà un'allusione allo sterminio degli ebrei. Nell'analizzare la storia umana, tuttavia, Sebald considera uno specifico periodo che parte sostanzialmente dal XVI e XVII secolo (si pensi alle considerazioni sulla pittura fiamminga) e, passando attraverso l'epoca coloniale, giunge sino alla seconda guerra mondiale. Si tratta di un arco di tempo che coincide con lo sviluppo e la progressiva espansione del capitalismo occidentale, cui sono riconducibili, a ben vedere, i numerosissimi esempi di distruzione e rovina che caratterizzano la *Naturgeschichte der Zerstörung*. L'ionarrante sottolinea più volte come l'espansione del capitalismo occidentale, sotto l'egida dell'idea di progresso e del trionfo della razionalità, si sia basato in realtà sul feroce sfruttamento della natura e delle stesse popolazioni. Nel capitolo V, collocata esattamente al centro della prosa, la ricostruzione delle biografie di Konrad Korzeniowski (alias Josef Conrad) e Roger Casement fornisce l'occasione per analizzare l'impresa coloniale belga in Congo:

Tatsächlich gibt es in der ganzen, größtenteils noch ungeschriebenen Geschichte des Kolonialismus kaum ein finsteres Kapitel als der sogenannten Erschließung des Kongo (RS, 143)

L'impresa coloniale viene posta apparentemente sotto il segno della civiltà, del progresso e del disinteresse economico:

Im September 1876 wird unter Verkündigung der denkbar besten Absichten und unter angeblich Hintanstellung aller nationalen und privaten Interessen die Association Internationale pour l'Exploration et la Civilisation en Afrique ins Leben gerufen. Hochgestellte Persönlichkeiten aus allen Bereichen der Gesellschaft, Vertreter des Hochadels, der Kirchen, der Wissenschaft und der Wirtschafts- und Finanzwesens nehmen an der Gründungsversammlung teil, bei der König Leopold, der Schirmherr des vorbildlichen Unternehmens, erklärt, daß die Freunde der Menschheit keinen edleren Zweck verfolgen könnten als den, der sie heute vereine, nämlich die Öffnung des letzten Teils unserer Erde, der bislang von den Segnungen der Zivilisation unberührt geblieben ist. Es ginge

darum, sagte König Leopold, die Finsternis zu durchbrechen, in der heute noch ganze Völkerschaften befangen seien, ja es ginge um einen Kreuzzug, der wie kein anderes Vorhaben angetan sei, das Jahrhundert des Fortschritts seiner Vollendung entgegenzuführen. (RS, 143-44)

Ciò che dovrebbe rappresentare l'apice del «secolo del progresso» si basa in realtà sul feroce sfruttamento di un «Territorium, dessen unerschöpfliche Reichtümer er nun ohne Rücksichtnahme auszubeuten beginnt» (RS, 144); il Belgio ricorre a società commerciali «deren bald legendäre Bilanzen beruhen auf einen von sämtlichen Aktionären und sämtlichen in Kongo tätigen Europäern sanktionierten Zwangsarbeits- und Sklavensystem» (RS, 144). Con tragica ironia, l'io-narrante sembra affermare che, se prima dell'avvento del capitalismo occidentale le popolazioni africane erano «schiave» delle «tenebre» dell'ignoranza e della barbarie, esse sono ora state liberate grazie alla luce della civiltà che ha introdotto un sistema di tipo schiavistico. Esso determina la morte di migliaia di vittime senza nome, cui fa da controparte un aumento vertiginoso del valore delle azioni delle società commerciali:

Zwischen 1890 und 1900 lassen jedes Jahr schätzungsweise fünfhunderttausend dieser namenlosen, in keinem Jahresbericht verzeichneten Opfer ihr Leben. Im selben Zeitraum steigen die Aktien der Compagnie du Chemin de Fer du Congo von 320 auf 2850 belgischen Franken. (RS, 144-45)

L'ascesa economica e politica del Belgio si basa dunque sullo sfruttamento e sul massacro di migliaia di uomini di cui spesso non rimane alcuna traccia. La rimozione della 'storia delle vittime' è esemplificata dall'architettura della capitale del Belgio, che appare

mit ihren immer bombastischer werdenden Gebäude wie eine über einer Hekatombe von schwarzen Leibern sich erhebendes Grabmal, und die Passanten auf der Straßen kommen ihm vor, als trügen sie allesamt das dunkle kongolesische Geheimnis in sich. (RS, 149)

ed emerge in modo indiretto, attraverso una sorta di somatizzazione, nella «Häßlichkeit» che caratterizza la popolazione belga. Gli stessi temi ritornano nella ricostruzione della biografia di Casement, il quale

machte in einer Denkschrift genaue Angaben über die durch keinerlei

Rücksichtnahme gemilderte Ausbeutung der schwarzen [...] Wer den Oberlauf des Kongo hinaufführt und wer nicht geblendet ist von der Gier nach dem Geld, so schrieb Casement, vor dessen Augen entfaltet sich die Agonie eines ganzen Volkes in all ihren herzerreißenden, die biblischen Leidensgeschichten weit in den Schatten stellenden Einzelheiten. (RS, 154)

Analoga logica seguono lo sfruttamento dell'America meridionale (RS, 156) o la guerra dell'oppio descritta nel capitolo VI. L'impero cinese, non ancora toccato «von den geistigen und materiellen Errungenschaften der Zivilisation» (RS, 173) assiste ad una serie di devastazioni che superano «der militärische Disziplin und überhaupt jeder Vernunft» (RS, 174), il tutto condotto «In Namen der Ausbreitung des christlichen Glaubens und des als Grundvoraussetzung für jeden zivilisatorischen Fortschritt geltenden freien Handels» (RS, 170). Un ulteriore esempio di sfruttamento della natura è costituito dalla pesca delle aringhe, la quale, considerata «als einer der exemplarischen Schauplätze im Kampf des Menschen mit der Übermacht der Natur» (RS, 70), si carica in realtà di significazioni ulteriori che, come già detto, lasciano interpretare la pesca come allegoria della Shoah.

Da questi rapidi esempi risulta chiaro che al centro della prosa sebaldiana vi è un'aspra critica nei confronti del capitalismo occidentale⁸⁵ secondo termini concettuali che ricordano da vicino la *Dialektik der Aufklärung* di Horkheimer e Adorno.⁸⁶ Secondo i due filosofi della Scuola di Francoforte, il trionfo della *Vernunft*, che ha favorito il presunto progresso dell'occidente e avrebbe dovuto liberare l'uomo dal mito, si è rovesciato dialetticamente nel suo contrario, nella barbarie, in cui l'uomo è in realtà sempre rimasto avvinto: «Come i miti fanno già opera illuministica, così l'illuminismo, ad ogni passo, si impiglia più profondamente nella mitologia» (Adorno, Horkheimer 1997, 19). Questo rovesciamento dialettico è dovuto al predominio di una 'razionalità strumentale' legata al principio della «fungibilità universale» (Adorno, Horkheimer 1997, 18) secondo cui ogni cosa è considerata l'equivalente astratto di un'altra cosa all'interno di un sistema universale di equivalenze e di scambio. Ciò ha portato al dominio e alla reificazione della natura e dell'individuo stesso, reificazione che ha avuto la

⁸⁵ Su questo tema si vedano Cosgrove 2007 e Öhlschläger 2006a.

⁸⁶ Sull'influenza, soprattutto stilistica, della Scuola di Francoforte sull'opera di Sebald si veda Hutchinson 2009.

sua manifestazione più lampante nell'avvento dei totalitarismi.⁸⁷

In modo analogo Sebald denuncia lo sfruttamento delle risorse naturali e delle popolazioni sotto l'egida di una razionalità e di un'idea di progresso che sono in realtà animati solo da interessi economici. Nell'ottica del capitalismo, l'ascesa e lo sviluppo economico di una nazione si basano necessariamente e fatalmente sullo sfruttamento (spesso mascherato o rimosso) della natura e di altri esseri umani. Non è un caso, del resto, che la prosa sia attraversata, tanto sul piano testuale quanto su quello delle immagini, da una specifica isotopia semantica che si articola nell'opposizione binaria luce/buio, progresso/arretratezza, civiltà/barbarie. La lezione di anatomia del dr. Tulp costituisce

ein bedeutendes Datum im Kalender der damaligen, aus dem Dunkel, wie sie meinte, ins Licht hinaustretenden Gesellschaft» (RS, 22).

Altri esempi che illustrano la presunta «unaufhaltsame Verdrängung der Finsternis» sono il racconto della pesca delle aringhe, il cui «toter Körper an der Luft zu leuchten beginnt» (RS, 76). Le moderne dimore signorili in Inghilterra e Irlanda dispongono di «gleichsam mit dem Lebensstrom unserer Erde pulsierendes, ungeheuer helles Licht» (RS, 47). Il colonialismo in Africa ha come obiettivo quello di colmare «die weißen Flecken» (RS, 143) presenti sulla carta geografica, mentre la produzione capitalistica, ad esempio quella della seta, ha avuto come scopo finale una «Vermehrung der Lichts», come si legge nel seguente passo tratto dall'ultimo capitolo:

In ihren Betrieben und in denen ihrer Zulieferer herrschte tagaus, tagein die denkbar größte Geschäftigkeit, und wenn damals [...] ein Wanderer in der einbrechenden Winternacht unter einem Tintenschwarzen Himmel Norwich von ferner sich näherte, dann war es für ihm zum Erstaunen, was für ein Glanz über der Stadt war von dem noch zu später Stunde aus den Gadenfenster der Werkstätten dringenden Licht. Die Vermehrung des Lichts und die Vermehrung der Arbeit, das sind ja Entwicklungslinien, die parallel zueinander verlaufen. (RS, 333)

Questo apparente progresso si rivela essere esattamente il suo

⁸⁷ Per una lettura 'hegeliana' della visione della storia in Sebald si vada Barzilai 2007.

contrario: «das langsame sich Hineindreihen der Welt in die Dunkelheit» (RS, 97). Attraverso un richiamo intertestuale a *Heart of Darkness*, il narratore sottolinea come la «white patch» presente sulla cartina dell’Africa «had become a place of darkness» (RS, 143). Le riproduzioni fotografiche partecipano di questa isotopia cromatica proprio perché sono esclusivamente in bianco e nero.

Sebald rilegge e rovescia la metaforica della luce affermando che il principio che caratterizza lo sviluppo dell’intera civiltà umana è in realtà la «combustione»:

die unaufhörliche Verbrennung aller brennbaren Substanz ist der Antrieb für unsere Verbreitung über die Erde. [...] Verbrennung ist das innerste Prinzip eines jeden von uns hergestellten Gegenstandes. [...] Die ganze Menschheitszivilisation war von Anfang an nichts als ein von Stunde zu Stunde intensiver werdendes Glosen, von dem niemand weiß, bis auf welchen Grad es zunehmen und wann es allmählich ersterben wird. Vorderhand leuchten noch unsere Städte, greifen noch die Feuer um sich. (RS, 202-203)

Lungi dal portare progresso e civiltà, i lumi si sono trasformati in un fuoco che continua a consumare inesorabilmente la natura e le sue risorse.

Sebald non si limita a mostrare come lo sviluppo economico degli stati coloniali si sia basato sullo sfruttamento di altre popolazioni. Egli sottolinea inoltre come alla base del capitalismo occidentale vi sia una struttura ciclica che porta alla decadenza stati e regioni un tempo floridi secondo un meccanismo che Mary Cosgrove definisce «peripheralisation» (Cosgrove 2007, 103). Il capitalismo si basa cioè su una logica che vede uno stretto legame e allo stesso tempo la contrapposizione tra un ‘centro’, in cui ha sede il potere capitalistico, e una ‘periferia’, dove si trovano le risorse dal cui sfruttamento dipende l’ascesa economica del ‘centro’. Nel corso della storia del capitalismo, tuttavia, il centro assai spesso muta la sua collocazione geografica, sicché regioni un tempo floride vanno incontro a periodi di irreversibile decadenza. Il sistema capitalistico può dunque essere paragonato ad un ‘reticolo’, un *rizoma*, la cui topologia è costantemente modificabile giacché il centro è solo virtuale poiché esso, a seconda delle connessioni che si creano, può divenire periferia.

In questo quadro ermeneutico si collocano la descrizione del paesaggio desertico del Suffolk, un tempo sede di importanti attività economiche, o la descrizione di Sommerleyton (capitolo II),

dimora simbolo del capitalismo inglese e ora museo in decadenza. Si pensi inoltre alla descrizione degli Ashbury (capitolo VIII), un tempo ricca e potente famiglia capitalistica, ora impegnata in attività marginali come il cucito. Lungi dal collocarsi esclusivamente sotto il segno del *topos* barocco della *vanitas*, la descrizione di questi luoghi e di questi personaggi illustra la struttura ciclica conaturata al capitalismo, basata su crescita e inesorabile decadenza, che permette così di instaurare una rete di connessioni, pur con le dovute differenze temporali e spaziali, tra la desertificazione dell'America latina e il paesaggio del Suffolk, l'umile lavoro degli Ashbury e gli operai tessili di cui si fa menzione nel capitolo X. Rifacendosi alla concezione della storia come «Prozeß des Fresens und des Gefressenwerdens» e al modello neoplatonico del *quincunx*, Sebald illustra in realtà molto bene le dinamiche del capitalismo occidentale, basato su crescita e decadenza, produzione e distruzione, descrivendo una vera e propria «natural history of capitalism» (Cosgrove 2007, 103). Il modello del reticolo non si limita dunque ad essere metafora testuale. Attraverso il riferimento al *quincunx* esso allude ad una sorta di 'struttura trascendentale' della storia e, quindi, della narrazione stessa: al di là dei differenti avvenimenti, della mutevolezza fenomenica, si cela una struttura basata sulla ripetizione di uno specifico schema basato su produzione/distruzione, ascesa/sfruttamento, che collega in tal modo eventi lontani nello spazio e nel tempo. L'*analogon* testuale è una prosa digressiva e labirintica, dalla «struttura rizomatica» (Agazzi 2007, 7) che illustra, a livello tematico e formale, il ripetersi ciclico della catastrofe nella storia umana. Il motivo del reticolo mostra anche la 'struttura rizomatica' dell'economia capitalistica, basata su connessioni tra 'centro' e 'periferia' virtuali. Ogni nuova connessione comporta tuttavia una modificazione della topologia della struttura economica, sicché 'centri' possono trasformarsi in 'periferie' e viceversa.

Le «Spuren der Zerstörung», come già accennato, sono rintracciabili non solo nella storia umana, ma anche nella 'Naturgeschichte'. Anche la natura in sé, a prescindere dall'azione devastatrice dell'uomo, è caratterizzata da un'inarrestabile tendenza all'entropia. Già nella sua prima opera letteraria, il poema in prosa *Nach der Natur*, la natura sembra animata da un'intrinseca e inarrestabile tendenza all'autodistruzione:

daß die Natur kein Gleichgewicht kennt,
 sondern blind ein wüstes
 Experiment macht uns andre
 und wie ein unsinniger Bastler schon
 ausschachtet, was ihr grad erst gelang.
 Ausprobieren, wie weit sie noch gehen kann,
 ist ihr einziges Ziel, ein Sprossen,
 Sichforttreiben und Fortpflanzen,
 auch in und durch uns und durch
 die unseren Köpfen entsprungenen
 Maschinen in einem einzigen Wust,
 während hinter uns schon die grünen
 Bäume ihre Blätter verlassen (NN, 24)

Ne emerge un'immagine della natura come cieco e incessante circuito di creazione/distruzione,⁸⁸ privo di alcuna forma di teleologia o trascendenza, animato anzi da una tensione al caos e all'obnubilazione:

[...] Graufarbig
 richtungslos war alles, ohne oben und unten,
 die Natur in einem Prozeß
 der Zerstörung, in einem Zustand der reinen
 Demenz (NN, 56)

Questa visione è ulteriormente accentuata in *Die Ringe des Saturn*. Il mondo animale, ad esempio, compare nel corso della prosa attraverso i rapidi incontri dell'io-narrante con una «Wachtel [...] offenbar in einem Zustand der Demenz» (RS, 50) e con un coniglio con «einem vor Entsetzen starren, irgendwie gespaltenen, seltsam menschlichem Gesicht» (RS, 280). Quanto descritto a proposito di aringhe e bachi rappresenta un esempio paradigmatico non solo di sfruttamento della natura da parte dell'uomo, ma fornisce anche «das Bild einer in ihrem eigenen Überfluss erstickenden Natur» (RS, 72). In questo contesto l'uomo è «nur für einen Bruchteil der im Kreislauf des Lebens andauernd sich fortsetzenden Vernichtung verantwortlich» (RS, 75). Ne deriva l'immagine *neobarocca* di un mondo in preda ad una irreversibile dissoluzione, da cui è assente

⁸⁸ Si noti la presenza esplicita del motivo del *Bastler*, ma questa volta in accezione negativa.

ogni forma di trascendenza.

Vi è poi un tema, presente in modo ricorrente all'interno della prosa, che sembra unire tanto la storia umana quanto la storia naturale sotto il segno della *Zerstörung*: si tratta del motivo del baco da seta. Esso incarna infatti quel principio di morte che è immanente alla natura, ma allo stesso tempo è emblema della distruzione della natura perpetrata dall'uomo. Da un lato infatti

Das einzige Geschäft des Schmetterlings ist die Fortpflanzung. Das Männchen stirbt bald nach der Begattung. (RS, 325)

I principi della morte e della distruzione sembrano dunque insiti nella natura stessa. D'altro canto la produzione e lo scambio commerciale della seta sono stati spesso alla base di numerose azioni belliche (si pensi alla guerra dei Boxer). La descrizione della storia della sericoltura diviene allegoria di una società dedita allo sfruttamento della natura e alla sottomissione degli uomini di cui il colonialismo prima e la Shoah dopo rappresentano gli esempi più tragici. Sebbene si sofferma in modo analitico, nell'ultimo capitolo della sua prosa, sulla storia della sericoltura in Francia e in Germania. Essa è vista dal tedesco von Hazzi come modello di «Ordnung und Sauberkeit» che avrebbe potuto contribuire alla «moralische Umwandlung» della nazione tedesca. Questa visione sarà poi ripresa dalla propaganda nazista, che vedrà nella coltivazione dei bachi da seta

die [...] notwendigen Grundmaßnahmen der Leistungskontrolle, Auslese und Ausmerzung zur Vermeidung rassischer Entartung. (RS, 348)

L'uccisione dei bachi attraverso il vapore bollente è evidente allegoria dello sterminio degli ebrei nei campi di concentramento.

Vi è un'ulteriore configurazione semantica cui è possibile ricondurre il tema del reticolo e quello ad esso affine del labirinto: quello dell'enciclopedia.⁸⁹ Come afferma Eco, il dizionario e l'enciclopedia sono due termini utilizzati «per individuare due modelli e due concezioni della rappresentazione semantica, modelli che rinviano a una rappresentazione generale del sapere e/o del mondo» (Eco 2007, 13). L'enciclopedia, già a partire da Plinio, si presenta come un modello che «intende registrare non ciò che real-

⁸⁹ Si veda a tal proposito Mosbach 2007, 113-22.

mente c'è, ma ciò che la gente ritiene che ci sia» (Eco 2007, 35): essa si presenta in sostanza come un modello di organizzazione e «classificazione non della realtà, ma del sapere intorno alla realtà» (Eco 2007, 41). Questo aspetto è particolarmente importante nelle opere prodotte nel periodo rinascimentale e barocco. Per l'enciclopedista barocco assume rilievo l'indice dell'enciclopedia poiché esso presenta quella articolazione del sapere la cui compilazione viene spesso rinviata ad altri perché il suo stesso 'completamento' sarebbe impossibile. L'enciclopedia è dunque organismo aperto e in continuo mutamento, la cui topografia viene spesso associata alla figura della selva o del labirinto. Il sapere enciclopedico non conosce infatti una via certa ed univoca, ma

presenta una quantità di vie ambigue, di ingannevoli somiglianze tra cose e segni, di spirali e di nodi avvolti e complicati [...]. In questo labirinto, che non si presenta più come ripartizione logica ma come congerie retorica di nozioni e argomenti raccolti in *loci*, *invenire* non significa più *trovare* qualcosa che già si sapeva, ma veramente *scoprire* qualcosa o la relazione tra due o più cose, di cui non si sapeva ancora. (Eco 2007, 44)

All'interno del labirinto è possibile muoversi solo 'a tentoni', per ipotesi. Del labirinto è infine possibile avere solo una visione locale, dall'interno, mai totale. Questo richiederebbe un punto di vista dall'alto che permetta di orientarsi. Non a caso sarà proprio a partire dall'Illuminismo e dal progetto dell'*Encyclopédie* che al labirinto inizierà ad opporsi l'immagine della 'carta geografica', del 'mappamondo', cioè di un criterio che, pur con la consapevolezza del carattere mai esaustivo dello scibile, consenta tuttavia all'uomo di collocarsi «al di sopra di questo vasto labirinto, in un punto di vista molto elevato da dove gli sia possibile scorgere contemporaneamente la scienza e le arti principali» (D'Alambert).⁹⁰ Questi aspetti dell'enciclopedismo barocco saranno portati alle estreme conseguenze dalla modernità, nel corso della quale si afferma una struttura enciclopedica corrispondente, secondo Eco, alla topologia del *rizoma*. Si tratta di una rete in cui ogni nodo ha lo stesso valore di un altro: non vi è dunque alcuna gerarchia di sorta. Ciascun nodo può essere virtualmente collegato ad ogni altro, ma ogni nuova connessione comporta una costante modifica del tutto. Il *rizoma* è inoltre estensibile all'infinito: non vi è dunque un interno o un

⁹⁰ Citato in Eco 2007, 54.

esterno, né è possibile una visione dall'alto poiché esso può essere descritto solo localmente e si può avere un'idea del tutto solo attraverso congetture.⁹¹

Come ha notato Bettina Mosbach, «in *Die Ringe des Saturn* fungiert das Labyrinth als Modell der Textproduktion und als Modell der Rezeption» (Mosbach 2007, 114). Esso è chiaramente tematizzato all'interno della prosa sebaldiana: si pensi al capitolo VII, in cui l'io-narrante si smarrisce all'interno della brughiera di Dunwich (RS, 203ss.). Essa ricompare nel corso di un sogno dell'io-narrante, che parla a tal proposito espressamente di «Labyrinth» (RS, 206): segue l'inserimento dell'immagine di un labirinto visto dall'alto, che l'io-narrante interpreta come «einen Querschnitt [...] durch meinen Gehirn» (RS, 206).

All'interno del labirinto ci si muove attraverso 'ipotesi' e congetture. È quanto fa lo stesso io-narrante allorquando ipotizza, come si è già detto, che Browne abbia assistito alla *Prosektur* di Aris Kindt rappresentata da Rembrandt e sulla base di questa ipotesi interpretativa la narrazione procede oltre. È poi lo stesso lettore che fa ricorso, a livello performativo, a questo modello poiché egli deve fare ipotesi e congetture non solo sui passaggi logici che collegano i vari *excursus* narrativi, ma anche sul legame, spesso criptico, esistente tra testo e immagine all'interno dell'iconotesto. È tuttavia proprio attraverso i collegamenti enciclopedici tra particolari apparentemente marginali che, come ricorda Eco, si giunge a sapere qualcosa di nuovo poiché essi si caricano di un significato che precedentemente non avevano. Si è già visto come il motivo del baco da seta, presente diffusamente in tutta la prosa, permetta di leggere in chiave nuova i trattati di sericoltura; l'immagine della desertificazione che colpisce tanto l'America latina quanto il Suffolk permette di attribuire un altro e inedito significato alle descrizioni di oggetti, case e manufatti solo apparentemente superflue, giacché tali descrizioni si collocano, come si è visto, all'interno di una specifica e originale visione del capitalismo occidentale. Posti all'interno di una rete di relazioni, oggetti e dettagli apparentemente insignificanti e marginali si caricano di un nuovo significato che permette di giungere a conoscere qualcosa che prima non si vedeva o non si era in grado di vedere. È la logica del *Bastler*, che Eco riconduce esplicitamente all'enciclopedismo barocco:

⁹¹ Cfr. Eco 2007, 58ss.

Abbiamo visto come con Bacone la nozione di *inventio* muti, e da ricerca di ciò che si sapeva già, si trasformi in scoperta di ciò che non si sapeva ancora. Ma in tal caso frugare nel repertorio del sapere è come rovistare in un immenso magazzino di cui non si conosce ancora l'estensione, e frugare non solo per utilizzare ciò che si reperisce per quel che è, ma per così dire fare operazione di *bricolage* e trovare nuove possibilità di fusione, di rapporto, incastro tra cose che inizialmente non esibivano alcun rapporto reciproco. (Eco 2007, 44)

Die Ringe des Saturn sono dunque un 'testo enciclopedico' strutturato secondo il modello (neo)barocco⁹² e poi moderno illustrato da Eco. La prosa è costituita infatti dall'aggregazione incessante di materiale eterogeneo ma di pari importanza, all'interno della quale non vi è una gerarchia semantica. Muoversi al suo interno significa doversi orientare in un labirinto di cui non si conosce l'estensione né si ha una mappa, e tuttavia *inventire* nuovi percorsi al suo interno, scoprendo relazioni inedite tra cose e fatti, significa conoscere qualcosa che prima non si sapeva. Nel caso della prosa sebaldiana, questa nuova conoscenza consiste nel mostrare la *struttura trascendentale* della storia naturale e della storia del capitalismo occidentale, caratterizzate dal ripetersi incessante di distruzione e violenza; consiste nel voler dare voce a quei particolari, a quelle vite e a quelle storie che la 'Storia ufficiale', scritta dai vincitori, trascura, rischia di dimenticare o ha rimosso: si pensi alle sofferenze di quegli uomini senza nome ridotti in schiavitù e sfruttati dalle imprese coloniali per motivi puramente economici. Questa conoscenza storica non si realizza attraverso la narrazione cronologica, tipica del trattato di storia, ma attraverso un dispositivo testuale che è strutturato come 'raccolta'⁹³ di materiale in cui il lettore stesso è chiamato in prima persona a trovare nuovi possibili collegamenti per far emergere quanto non si sapeva o era stato rimosso. *Die Ringe des Saturn* sono dunque una 'enciclopedia' in cui il lettore può/deve trovare una *controstoria* della modernità.

La poetica del *Bastler* vede così in *Die Ringe des Saturn* un'applicazione ancor più radicale. Questo è dovuto non solo alla varietà e alla ricchezza del materiale (testuale e iconico) che vi viene

⁹² Sulla presenza del modello culturale barocco nella modernità si veda Bucj-Glucksmann 1992.

⁹³ Il tema della *Sammlung* è esplicitamente tematizzato all'interno della prosa. Si pensi ai numerosi musei visitati o ai cataloghi osservati dall'io-narrante.

raccolto, ma anche alla specifica prospettiva ermeneutica entro cui essa ora si colloca: la critica al capitalismo condotta secondo una prospettiva critica vicina alla *Dialektik der Aufklärung* di Horkheimer e Adorno. È forse opportuno vedere da vicino le pagine scritte da Lévi-Strauss per meglio interpretare il particolare taglio che Sebald attribuisce alla poetica del *Bastler* in *Die Ringe des Saturn*.

Nel primo capitolo de *Il pensiero selvaggio*, intitolato *La scienza del concreto*, Lévi-Strauss sottolinea anzitutto come scienza e pensiero magico siano

due modi di conoscenza, diseguali nei risultati teorici e pratici [...] ma non rispetto al genere di operazioni mentali che entrambe presuppongono e che differiscono meno in natura che non in funzione dei tipi di fenomeni a cui esse si applicano. (Lévi-Strauss 1964, 26)

L'autore procede il suo raffronto tra scienza e 'pensiero selvaggio' mettendo a confronto il lavoro del *bricoleur* con quello dell'ingegnere. A differenza di quest'ultimo, che dispone «di materie prime e di arnesi espressamente concepiti per il suo progetto» (1964, 30), il *bricoleur* deve adattarsi al materiale di cui dispone, spesso eteroclitico, che non ha relazione con alcun progetto preordinato, «ma è il risultato contingente di tutte le occasioni che si sono presentate di rinnovare o arricchire lo *stock*» (*ibidem*). Gli oggetti non sono dunque strettamente legati ad una funzione o ad un impiego, come nel caso della scienza, ma si trovano tra loro in un sistema, in un 'reticolo' di relazioni concrete e virtuali allo stesso tempo: gli oggetti si trovano tra loro in relazione 'sistemica' nell'accezione che vi ha dato Saussure. Essi sono pertanto 'segni' poiché significano se stessi, ma allo stesso tempo significano anche altro da sé, sono allo stesso tempo significante e significato:

Egli [il *bricoleur*] interroga tutti quegli oggetti eteroclitici che costituiscono il suo tesoro, per comprendere ciò che ognuno di essi potrebbe «significare», contribuendo così alla definizione di un insieme da realizzare che alla fine, però, non differirà dall'insieme strumentale se non per la disposizione interna delle parti. (Lévi-Strauss 1964, 31)

Gli oggetti di cui si serve il *Bastler* sono segni permutabili perché posso collegarsi a ciascun altro elemento, ma ogni nuova connessione comporta inevitabilmente una riorganizzazione sistemica

degli altri componenti della rete.

Il *bricoleur* lavora con gli scarti e i frammenti che cerca di riassemblare continuamente e instancabilmente, ricomponendo ogni volta il tutto. Egli non opera pertanto secondo un progetto, ma in modo contingente e casuale. Lo scienziato scompone oggetti complessi in parti semplici, secondo un metodo analitico che procede dalle parti per giungere alla comprensione del tutto. Il *bricoleur* lavora secondo una logica inversa: egli non scompone il tutto in parti, ma riduce di scala il tutto, crea un modello in miniatura: «rimpicciolita, la totalità dell'oggetto appare meno temibile; per il fatto di essere quantitativamente diminuita, ci sembra qualitativamente semplificata» (1964, 36). La conoscenza del tutto precede così la conoscenza delle parti. La creazione di un *analogon* in miniatura dell'oggetto favorisce poi una molteplicità di punti di vista: «il pregio intrinseco del modellino è che esso compensa la rinuncia a dimensioni sensibili, con l'acquisizione di dimensioni intellegibili» (1964, 37).

Il lavoro del *bricoleur* è inoltre fatto a mano:

non è dunque una semplice proiezione, un omologo passivo dell'oggetto, ma costituisce una vera e propria esperienza dell'oggetto: nella misura in cui il modello è artificiale, diviene possibile comprendere come è fatto, e questo apprendimento del modo di fabbricazione procura una dimensione supplementare al suo essere (1964, 36-37)

Se dunque la scienza lavora attraverso una logica astratta, basata su un metodo che è analitico e metonimico, il pensiero selvaggio si basa su una logica concreta, sintetica e metaforica, grazie alla quale l'oggetto della conoscenza non viene raddoppiato tautologicamente da schemi astratti, come nel caso della scienza, ma diviene concreto oggetto di esperienza e di conoscenza.

È evidente il debito che la poetica sebaldiana mostra nei confronti del metodo del *bricoleur*. Come si è già detto più volte, l'autore raccoglie materiali e frammenti di scarto, li dispone all'interno di una relazione sistemica, di un reticolo di rimandi in cui ciascun dettaglio ha pari importanza rispetto agli altri. Attraverso queste relazioni sistemiche, i singoli frammenti si caricano di un nuovo significato che precedentemente non avevano o non rivelavano. Essi diventano *signi* perché significano se stessi, ma anche altro da sé.

L'attività del *Bastler*, come hanno notato numerosi studiosi,⁹⁴ è esplicitamente tematizzata all'interno della prosa: è il caso delle tre sorelle Ashbury (RS, 252-53). Componenti di una famiglia capitalista ora in decadenza, vivono in totale solitudine, separate dal mondo esterno e, senza avere alcuna finalità economica, sono impegnate in un insolito lavoro di tessitura che consiste nel cucire e scucire continuamente quanto hanno creato il giorno prima. L'io-narrante, in una visita alla loro «Werkstatt» (RS, 252), riesce ad osservare «ein paar der Zertrennung entgangene Stücke» (RS, 253). A colpire la sua attenzione è in particolar modo

ein aus Hunderten von Seidenfetzchen zusammengesetztes, mit Seidenfäden besticktes oder vielmehr spinnennetzartig überwobenes Brautkleid, das einer kopflosen Schneiderpuppe hing, [...] ein beinahe ans Lebendige heranreichendes Farbenkunstwerk von einer Pracht und Vollendung, daß ich damals meinen Augen so wenig traute wie heute meiner Erinnerung». (RS, 253)

Il lavoro delle Ashbury è esemplato sul modello del *Bastler*, che raccoglie e mette insieme frammenti e brandelli rimescolando e ri assemblando continuamente il materiale di cui dispone. Ritorna poi il tema della tessitura come metafora della produzione artistica, mentre il motivo della seta, insieme a quello delle tre sorelle che evoca l'immagine mitologica delle parche, rinvia al tema della distruzione e della morte che è centrale nella prosa. È inoltre significativo che l'attività di tessitura non sia mai portata a compimento, ma sia sempre parziale. Ciò allude ad un ideale di testo che è sempre *in fieri*, mai concluso, proprio perché esso non può offrire un'immagine esaustiva e completa della realtà.

Un altro esempio di *Bastler* è Alec Garrad, il quale ha trascorso tutta la vita nel tentativo di creare un modello in miniatura del tempio di Gerusalemme. Egli è consapevole di dedicarsi ad una

letztlich sinn- und zwecklosen Bastelarbeit, [...] insbesondere wenn dieser Mensch zugleich verabsäume, die Felder zu bestellen und die ihm zustehenden Subventionsgelder einzutreiben. (RS, 290)

La tensione continua verso la massima attendibilità e veridicità porta però paradossalmente ad un lavoro che distrugge continuamente se stesso:

⁹⁴ Si veda tra gli altri Mosbach 2007, 188-206.

Unsere ganze Arbeit beruht doch letzten Endes auf nichts als auf Ideen, Ideen, die sich im Verlauf der Zeit andauernd verändern und die einen darum nicht selten veranlassen, das, was man für bereits vollendet gehalten hat, wieder einzureißen und von neuem anzufangen. (RS, 291)

Quello di Garrad è esplicitamente connotato come *Bastelarbeit*: egli crea un modello in miniatura di un oggetto assemblando materiale di scarto, senza alcuna progettualità iniziale, cambiando costantemente quanto appena realizzato, il tutto per avvicinarsi il più possibile alla verità storica.

Frutto della *Bastelarbeit* sono anche i libri-campionario di tessuti che l'io-narrante ammira nel museo di Strangers' Hall,

deren Seiten mir immer als Blätter aus dem einzig wahren, von keinem unserer Text- und Bildwerke auch nur annähernd erreichten Buch erschienen sind (RS, 338)

Il *Musterkatalog* sembra concretizzare l'ideale romantico del libro assoluto: esso assembla materiale eterogeneo giacché è costituito di «wunderbaren Farbstreifen» e «geheimnisvollen Ziffern und Zeichen» (RS, 335); è la collezione di tutte le stoffe disponibili, ha per così dire carattere enciclopedico, ma non ha una struttura prestabilita, la sua forma e il suo contenuto vengono costantemente modificati; non ha alcun valore di mercato, ma è oggetto di pura contemplazione estetica. Non ha un autore specifico, ma una molteplicità di autori, quindi nessuno, «als seien sie [die Musterkataloge] hervorgebracht worden von der Natur selber wie die Federkleider der Vögel» (RS, 335).

Il tessuto, il tempio e il libro-campionario sono esemplificazioni della *Bastelarbeit* e hanno un chiaro significato metaletterario giacché alludono alla struttura stessa di *Die Ringe des Saturn*. La poetica del *Bastler* assume però una nuova luce proprio perché trova applicazione in un'opera che ha come fondamento una serrata 'critica', in senso adorniano, nei confronti della società capitalistica e della *Aufklärung*. Questa si è fondata sull'affermazione della razionalità utilitaristica e della tecnica; ha favorito l'avvento di una visione trionfalistica della storia vista come inarrestabile progresso e ha proposto un modello di conoscenza basato sulla presunta capacità di comprendere in modo oggettivo i fatti storici, dalla cui analisi sarebbe possibile comprendere in un modo univoco e chiaro

«wie es eigentlich gewesen ist». Questa *Weltanschauung* ha il suo *analogon* estetico in una forma narrativa, quale il romanzo ottocentesco, caratterizzata dalla *trama*, il cui scopo è quello di disporre e organizzare i significati in modo sostanzialmente univoco all'interno di una struttura *teleologica* in cui nulla è casuale, in cui la fine illumina e fornisce di senso tutto ciò che precede e attribuisce un significato univoco anche a particolari apparentemente irrilevanti. La visione trionfalistica e razionalistica della storia ha il suo precipitato estetico nella *trama lineare*, la quale viene rapidamente *consumata* come una merce da lettori avidi di passare ad altro, all'interno di un mercato economico fondato sulla fungibilità di tutte le merci come dei significati. L'opera narrativa fornisce così al lettore passivo un'interpretazione precostituita, esaustiva quanto *fittizia* e univoca della realtà cui astrattamente si riferisce. La prosa di Sebald attua un voluto e radicale rovesciamento di questo modello ermeneutico proprio grazie alla poetica del *Bastler* e si costituisce così come il luogo di una *resistenza estetica*, l'unica possibile, nei confronti del capitalismo e della razionalità occidentali. Alla struttura teleologica della trama tradizione che 'tende' verso la conclusione si contrappone un andamento 'antinarrativo' e 'antiteleologico', antieconomico, in cui inizio e fine sono momenti convenzionali: la narrazione inizia e si conclude in modo sostanzialmente arbitrario, essa potrebbe virtualmente procedere all'infinito. Alla progettualità narrativa e alla compiutezza del romanzo tradizionale si contrappone un modello testuale privo di un chiaro progetto preventivo perché non vi è l'intenzionalità di una trama teleologica che disponga il tutto in un progetto univoco ed unitario. Il testo è un prodotto sostanzialmente non finito e mai terminabile, come Sebald evidenzia paragonando esplicitamente intellettuali e tessitori:

Daß darum besonders die Weber und die mit ihnen in manchem vergleichbaren Gelehrten und sonstigen Schreiber [...] zur Melancholie und zu allen aus ihr entspringenden Übeln neigten, das versteht sich bei einer Arbeit, die einen zwingt zu beständigen krummem Sitz, zu andauernd scharfem Nachdenken und zu endlosem Überrechnen weitläufiger künstlicher Muster. (RS, 334-35)

Comune a tessitori, dotti e scrittori è la complessione melanconica⁹⁵ che si traduce in una costante riflessione su un lavoro che

⁹⁵ Ricchissima la bibliografia sul tema della melanconia in *Die Ringe des*

non può mai avere fine. Esattamente come i *Musterbücher*, il testo sebaldiano è un prodotto non finito. La prosa è il frutto di una *Sammlung* casuale, si origina dal montaggio del materiale più disparato, sia testuale che iconico. All'astrattezza dell'opera tradizionale si contrappone un testo che pone l'accento sulla sua materialità. Esso è, come giustamente osserva Bettina Mosbach (2007, 158), un *modèle réduit* del mondo esterno. In quanto tale l'opera è, per così dire, «fatta a mano»: non è una astratta proiezione del mondo esterno, ma «costituisce una vera e propria esperienza sull'oggetto» (Lévi-Strauss 1964, 36) che il lettore può effettuare a livello performativo grazie all'inserzione del materiale iconico e alle relazioni *intermediali* e *intericoniche* che si vengono ad instaurare nel corso della fruizione. Essendo modello ridotto della realtà, la prosa offre nuove prospettive visuali e quindi possibilità ermeneutiche nuove: la rinuncia a dimensioni sensibili è compensata «con l'acquisizione di dimensioni intelleggibili» (Lévi-Strauss 1964, 37). All'illusione di una conoscenza oggettiva del passato, fittizia quanto le sue trame, Sebald contrappone un testo allegorico che oscilla costantemente tra documentarismo e ricostruzione fittizionale: alla verità si può solo tendere, in modo sempre provvisorio e fugace, attraverso una coordinazione soggettiva di elementi oggettivi. Il *sensu* non è preordinato e precostituito all'interno di una trama fittizia che organizza in modo orizzontale il materiale narrativo, per poi essere presentato al lettore passivo. Il *sensu* si origina dalla virtuale coordinazione sistemica in cui l'autore dispone il materiale all'interno del *textus*. Nella *Bastelarbeit* è però centrale l'esperienza performativa e cooperativa del lettore. Nel caso della narrativa tradizionale il lettore riceve in modo passivo un 'prodotto precostituito' all'interno del quale viene fornita una precisa ed invariabile interpretazione della realtà. Grazie alla *Bastelarbeit* Sebald realizza un'«opera aperta» in cui è il lettore ad attivare un processo di significazione virtualmente infinita. A questi viene presentata un'«enciclopedia» all'interno della quale deve cogliere nuove possibili connessioni tra gli eventi narrati o tra immagine e testo, arricchendo così le potenzialità di significazione dell'opera stessa:

Attraverso la sola contemplazione, lo spettatore viene, per così dire, stimolato al possesso di altre modalità possibili della stessa opera, di cui egli si sente

Saturn. Si vedano almeno Löffler 2003; Morgan 2005; Öhlschläger 2006b, 157-91, Lemke 2008; Weller 2009.

confusamente artefice a maggior diritto del creatore stesso, che le ha abbandonate escludendole dalla creazione. (Lévi-Strauss 1964, 37)

Ma ogni nuova connessione, secondo il modello del rizoma, comporta una riconfigurazione del tutto, dell'insieme, «onde lo spettatore si trova trasformato, senza neppure saperlo, in agente» (Lévi-Strauss 1964, 37). Al prodotto finito e chiuso della tradizione narrativa si contrappone dunque un'opera dalla configurazione sempre cangiante, suscettibile di potenzialità semantiche virtualmente infinite.

La prosa di Sebald infine, proprio per la sua difficile ricezione, si colloca volutamente al di fuori degli aspetti, come direbbe Adorno, «culinari» della produzione letteraria ponendosi ai margini stessi del mercato editoriale. La prosa *Die Ringe des Saturn* è dunque una risposta *estetica e critica* al dominio del capitalismo e della ragione strumentale non solo perché ne smaschera gli aspetti ideologici mostrando come alla base del mito del progresso vi siano in realtà solo distruzione e violenza, ma anche perché essa si sottrae all'entropia sussumendo al suo interno il principio della distruzione facendo propria quella «geheimnisvolle[n] Fähigkeit zur Transmigration» (RS, 38) che Browne ammirava così tanto in bachi e farfalle. L'opera letteraria sfugge alla inevitabile consunzione, e quindi all'oblio, se essa stessa ingloba al suo interno il principio della morte trasformandosi costantemente: il principio della distruzione si rovescia dialetticamente in garanzia di sopravvivenza attraverso la mutazione e la metamorfosi. Questa mutazione viene realizzata dal lettore stesso che, 'rovistando' nell'enciclopedia testuale, crea un numero virtualmente infinito di nuove costellazioni semantiche. Ma a sottrarsi alla consunzione è anche il narratore che, attraverso il processo della scrittura, 'distrugge' se stesso annullandosi nella propria opera. Non è dunque un caso che l'emblema dello scrittore sia proprio il baco, il quale produce seta per poi morire e trasformarsi in falena. Nel capitolo X, nella parte dedicata alla sericoltura, si afferma:

Wenn man eine mit Weingeist getötete Raupe längs des Rückens aufschneidet, so erblickt man ein Bündel vielfach durcheinander gewundener Röhrchen, die wie Gedärme aussehen. (RS, 326)

Le stesse immagini della dissezione, della visione dall'alto e del labirinto interiore ritornano in un passo che riguardano l'io-nar-

rante. Nel capitolo VII egli si smarrisce nella labirintica brughiera di Dunwich; vi farà ritorno in sogno, ma questa volta riuscirà ad osservarlo dall'alto:

Und als ich von diesem Aussichtsposten hinabblickte, sah ich auch das Labyrinth selber, den hellenden Sandboden, die scharf abgezielten Linien der mehr als mannshohen, fast schon nachtschwarzen Hecken, ein im Vergleich mit den Irrwegen, die ich zurückgelegt hatte, einfaches Muster, von dem ich im Traum mit absoluter Sicherheit wußte, daß es einen Querschnitt darstellte durch mein Gehirn. (RS, 206)

Esattamente come il baco, il narratore 'tesse' al suo interno un 'groviglio testuale'⁹⁶ che può essere poi portato all'esterno solo attraverso l'atto violento della dissezione e della morte del narratore. Altrove si dice esplicitamente che la scrittura è un

Akt der Selbstverstümmelung auf den eigenen Leib. Durch solche Beschriftung zum exemplarischen Märtyrer dessen geworden, was die Vorsehung über uns verhängt, liegt er [i.e. Der Chronist] zu Lebzeiten schon in dem Grab, das sein Memoirenwerk vorstellt. Die Rekapitulierung der Vergangenheit ist von Anbeginn ausgerichtet auf den Tag der Erlösung, im Falle Chateaubriands auf den 4. Juni 1848, an dem der Tod [...] ihm die Feder aus der Hand nimmt. (RS, 305)

La scrittura è «automutilazione», «martirio», il testo è la «tomba» in cui lo scrittore si trova costretto a vivere, esattamente come quei tessitori che

mit ihren armen Körpern fast ein Leben lang, eingeschrirrt gewesen sind in die aus hölzernen Rahmen und Leisten zusammengesetzten, mit Gewichten behangenen und an Foltergestelle oder Käfige erinnernden Webstühle in einer eigenartigen Symbiose, die⁹⁷ vielleicht gerade aufgrund ihrer vergleichsweise Primitivität besser als jede späte Ausformung unserer Industrie verdeutlicht,

⁹⁶ Il motivo del 'labirinto interiore' rimanda anzitutto alla struttura labirintica e reticolare della prosa, ma è anche strettamente connessa alla 'ambivalente' poetica allegorica del *Bastler*, per cui la prosa si presenta come frutto di un evento realmente verificatosi ma allo stesso tempo come un 'viaggio mentale'.

⁹⁷ Il flusso testuale è qui interrotto dall'inserzione di un'immagine grafica che rappresenta un uomo dinanzi ad un telaio. L'immagine non viene qui riprodotta.

daß wir uns nur eingespannt in die von uns erfundenen Maschinen auf der Erde zu erhalten vermögen. (RS, 334)

Come i tessitori sono «ingeschirrt» al loro telaio, così lo scrittore è legato ad una 'macchina testuale', ad una sorta di 'telaio' narrativo con cui egli si trova in uno stato di «simbiosi». Il *textus* nasce dunque solo da una dissoluzione dell'io-narrante nella tessitura stessa del testo: è questo il momento della *Erlösung*, che coincide con la morte dello scrittore, ma anche con la sua successiva *Transmigration*. Come i bachi sacrificano se stessi per mutare in farfalle, sottraendosi così al principio immanente della *Zerstörung*, analogamente, da perfetto 'tessitore', lo scrittore riesce a sottrarsi alla distruzione e all'oblio distruggendo se stesso e fondendosi nella trama stessa del testo, la cui sopravvivenza a sua volta è garantita, come si è visto in precedenza, dalla propria capacità di mutare costantemente la propria interna configurazione semantica. Ne deriva dunque un tipo di testo che, esattamente come i *Musterbücher* tanto ammirati dall'io-narrante, non sembrano avere un autore, ma sembrano essersi 'fatti da se', «als seien sie hervorgebracht worden von der Natur selber wie die Federkleider der Vogel» (RS, 335). Ed infatti in *Die Ringe des Saturn* il narratore è ridotto a mera istanza testuale che opera come connettore tra i vari materiali accumulati nel corso della prosa. La 'macchina' e la *Prosektur*, simboli del razionalismo cartesiano e del capitalismo moderno, si rovesciano dialetticamente in strumenti che consentono all'io-narrante di sottrarsi alla distruzione attraverso il suo prodotto testuale, in cui il momento della morte è sussunto per farsi garanzia di una successiva sopravvivenza.

Assume in tal modo un significato diverso, ad esempio, il riferimento alla *Verwandlung* kafkiana presente nel primo capitolo, allorché il narratore si sforza di alzarsi dal letto di ospedale e raggiunge carponi la finestra della sua stanza. Lungi dall'essere un mero rimando intertestuale, tale riferimento allude alla *metamorfosi* che l'io-narrante ha subito nel corso della sua peregrinazione. Alla fine del capitolo I l'io-narrante, riferendosi ad un passo dell'*Hydriotaphia* di Thomas Browne, opera dedicata ai rituali sepolcrali, si pone il seguente interrogativo: «Das purpurfarbene Fetzchen Seide aus der Urne des Patroklus, von dem er berichtet, was also bedeutet es wohl?» (RS, 39). Dopo il suo pellegrinaggio nel Suffolk egli ha trovato risposta.

2. Immagini

2.1. L'immagine fotografica come *memento mori*

Da buon *Bastler*, in *Die Ringe des Saturn* Sebald raccoglie e colleziona una grande varietà di immagini. Ampia è anzitutto la tipologia: la maggior parte di esse è costituita da fotografie, sono presenti tuttavia anche riproduzioni di opere artistiche (RS, 24-25 e 26), incisioni (RS, 47, 76, 334), carte geografiche (RS, 277) e testi scritti (RS, 31, 35, 346). Varia è anche la dimensione del formato: si va dal ritratto di Swinburn, che ha le dimensioni e il formato di un francobollo (RS, 195), alle immagini che hanno la stessa ampiezza del blocco testuale (RS, 42, 47), sino al caso di quelle che occupano un'intera doppia pagina andando oltre i confini del blocco testuale: si pensi alla riproduzione dell'opera di Rembrandt (RS, 24-5), alla fotografie delle salme di Bergen-Belsen (RS, 78), alla riproduzione del tempio di Gerusalemme costruito da Garrad (RS, 292-93). Anche in questo caso mancano del tutto didascalie che permettano di assegnare un contenuto 'autorale' alle immagini.

Come già in *Schwindel.Gefühle*, la relazione delle immagini con il *continuum testuale* è varia. Esse sono inserite all'interno del testo, e non in appendice. Questo comporta un'interruzione del blocco testuale: le immagini si collocano generalmente dopo la fine di una frase o di un paragrafo (RS, 21), talvolta spezzano una frase (RS, 50) o addirittura una parola (RS, 42). Ciò accentua naturalmente la frammentarietà del testo poiché il lettore è costretto a interrompere la lettura e, a livello performativo, contribuisce alla rottura di quello 'schema lineare', tipico dell'atto tradizionale della lettura, che viene così sostituito da uno 'schema labirintico' in cui l'occhio del lettore procede avanti e indietro.

Da un punto di vista contenutistico, le immagini raccolte nella prosa si presentano come una documentazione visuale tanto delle peregrinazioni effettuate nel Suffolk dall'io-narrante quanto delle ricostruzioni storiche che egli compie nel corso dei numerosi *excursus*. Delle 71 riproduzioni fotografiche presenti in *Die Ringe des Saturn*, molte mostrano ad esempio delle coste erose dal mare o presunte illustrazioni del Suffolk (RS, 59, 67, 89, 187, 189, 268). Sono numerose poi le fotografie che rimandano esplicitamente ad eventi storici citati nella prosa: si pensi alle salme di Bergen-Belsen (RS, 78), alla riproduzione fotografica del dipinto rappresen-

tante la battaglia di Sole Bay del 1672 (RS, 95), all'immagine dello Zeppelin sprofondato (RS, 117), all'uniforme insanguinata di Franz Ferdinand (RS, 118), fino alla fotografia dei serbi impiccati durante la seconda guerra mondiale (RS, 120). Al contrario si può notare come il resoconto delle tragiche imprese coloniali del Belgio, descritte nel capitolo V, non siano accompagnate da fotografie che le documentino. Troviamo invece la riproduzione dell'eruzione del vulcano di Mont Pelée (RS, 174), evento citato solo fuggevolmente nel testo, ma che Sebald enfatizza attraverso l'inserimento di una sua immagine nella prosa. In tal modo l'autore intende sottolineare visivamente come il motivo della catastrofe faccia parte non solo della storia dell'uomo, ma anche di quella della natura, accomunando così eventi biografici e naturali sotto il segno della distruzione.

Accanto ai grandi eventi, nel corso della prosa si assiste, secondo il paradigma della *microstoria*, alla meticolosa ricostruzione di alcune biografie. Le fotografie ad esse riconducibili si collocano sotto il segno della morte e spesso riproducono ritratti accomunati da una sorta di deformità fisiognomica. Il primo 'ritratto' è quello di Thomas Browne, o meglio, è la foto presunta del suo teschio (RS, 21), seguito poi dai ritratti di Swinburne e Fitzgerald. In questi ultimi due casi l'autore sottolinea la loro eccentricità e la complessione melanconica: il primo è caratterizzato da un «überdimensionales Kopf [...] vollkommen aus dem Art geschlagen» (RS, 195); il secondo è raffigurato con il volto inespressivo e gli occhi chiusi, quasi si stesse già approssimando alla morte (RS, 245).

È possibile individuare un ulteriore gruppo costituito da fotografie che riproducono uomini posti entro scenari naturali. Si pensi alla foto dell'imperatrice Tz'u-hi (RS, 180), difficilmente riconoscibile tra le piante, o alle salme di Bergen-Belsen che sembrano rocce inserite all'interno di un paesaggio naturale devastato (RS, 78). La storia umana è inserita all'interno di una Natura cui sembra ritornare dopo un processo di inevitabile decadenza. Segue poi un nutrito gruppo di fotografie che rappresentano edifici in rovina, privi di ogni traccia umana, inseriti in un contesto paesaggistico desolato.⁹⁸

È tuttavia importante sottolineare ancora una volta come le immagini fotografiche solo apparentemente svolgano una funzione

⁹⁸ Cfr. RS 42,100, 188, 189, 280, 281, 282.

meramente documentaria: il sottile gioco intertestuale e intermediale tra testo e immagine produce una *finzionalizzazione* delle immagini che conduce ad una problematizzazione proprio dello statuto *iconico-indicale* dell'immagine. Si è detto che molte immagini rappresenterebbero il desolato paesaggio del *Suffolk*, ma ciò è in sostanza un'inferenza del lettore: nulla, all'interno del testo, permette di dimostrare che si tratti con certezza del *Suffolk* poiché mancano informazioni certe sulle origini di tali immagini. Talvolta le fotografie vengono meno proprio a quella normale funzione documentaria che è loro tradizionalmente attribuita. Nel capitolo VI il narratore parla della Eccles Church Tower (RS, 188), visibile sino al 1890 e poi sommersa dalle onde. Sebald inserisce a questo punto una fotografia che rappresenta in realtà, come afferma Jo Catling (2003, 21), la torre *Vineta* di Dunwich, analogamente sommersa dalle onde: si ha in questo caso una sorta di «Fälschung der Perspektive» (*ibidem*). La decadenza della dimora di Sommerleyton è documentata non per mezzo di una fotografia della stessa, ma attraverso una sua rappresentazione grafica e successivamente, con un passaggio analogico, tramite l'inserzione di una fotografia che mostra una «chinesische Wachtel» chiusa all'interno di una voliera (RS, 50). Questa immagine si carica piuttosto di un chiaro significato allegorico poiché mostra un reticolo, motivo, come si è visto, di centrale importanza all'interno della prosa.

Un ulteriore fattore di ambiguità semantica è fornito dai casi in cui la netta e tradizionale distinzione tra i *media* viene meno ricorrendo a strategie estetiche già evidenziate nelle prose precedenti. Allorquando le immagini (per lo più paesaggistiche) presentano uno sfondo chiaro e bordi poco marcati, esse sembrano inserirsi nel *co-testo* verbale senza soluzione di continuità (RS, 55, 59, 60). In alcuni casi vengono inserite riproduzioni di testi scritti. Qui l'immagine mostra una prima ambiguità semiotica, dato che essa è icona ma anche simbolo. Questa sovrapposizione di codici è ulteriormente rafforzata dal fatto che i contorni dell'immagine non sono chiaramente visibili, sicché il testo riprodotto sembra inserirsi direttamente nel *continuum* testuale, come se non fosse affatto un'immagine: solo una differente formattazione permette di individuare la presenza di un *medium* all'interno di un altro (RS, 31, 35). Si è già detto che nella prosa mancano didascalie, tuttavia talvolta il *co-testo* verbale è formattato in modo tale fungere da didascalia (RS, 21, 35). Lo statuto referenziale delle immagini è dunque da subito messo in forse, come testimonia del resto una delle prime

fotografie inserite nella prosa: in essa si vede un teschio collocato su alcuni volumi che, come si può dedurre dal dorso, sono copie di alcune opere di Browne. L'immagine dovrebbe dunque rappresentare il teschio dello scrittore inglese, le cui peregrinazioni sono ricostruite nel primo capitolo della prosa, ma si tratta in realtà di un *collage* composto probabilmente dallo stesso Sebald: l'immagine fotografica si carica di significazioni allegoriche che rinviano al motivo barocco della *Vanitas*.

Questa ambiguità semantica è ulteriormente rafforzata da un semplice dato: nella prosa mancano riferimenti espliciti e diretti nei confronti delle immagini inserite: il lettore stesso è allora chiamato a individuare questi collegamenti attraverso la propria cooperazione interpretativa. Un esempio è fornito dalla riproduzione fotografica delle salme di Bergen-Belsen. L'io-narrante si trova sulla spiaggia di Benacre Broad, tra Lowstoft e Southfold. L'incupirsi del cielo fa emergere in lui il ricordo di un articolo di giornale, da lui ritagliato, concernente la morte del maggiore George Wyndham La Strange. Di questo personaggio si ricorda in modo molto fuggevole la sua partecipazione alla liberazione del lager di Bergen-Belsen, mentre si ricostruisce con maggiore dettaglio la notizia secondo cui egli avrebbe assunto una domestica con l'esplicita condizione che questa consumasse i pasti in sua compagnia in assoluto silenzio. La ricostruzione di questo aneddoto è interrotta dall'inserzione di un'immagine che mostra dei cadaveri ammassati e coperti all'interno di un bosco. La fotografia è fortemente ingrandita, occupa infatti una doppia pagina: questo fa sì che essa sia piuttosto sfocata⁹⁹ e di non semplice decifrazione. I corpi, come già detto, sembrano quasi assumere la forma di rocce all'interno di un paesaggio boscoso. Come nota Silke Horstkotte (2009, 55), la scarsa qualità della riproduzione mette in dubbio il «Wiedererkennungseffekt» (*ibidem*) che dovrebbe caratterizzare le immagini della Shoah. Il lettore è invece spinto a trovare il legame con il testo: l'identificazione con le vittime di Bergen-Belsen è frutto di una sua inferenza che si basa su un rapido accenno presente nel testo. L'evidenza documentaria è fortemente problematica. È inoltre significativo che l'inserimento di questa immagine sia da ricondurre all'attività mnestica dell'io-narrante: ciò che dovrebbe essere testimonianza oggettiva si confonde in realtà con

⁹⁹ Su questa particolarità delle fotografie sebaldiane si veda Wohlleben 2003 e 2006.

l'attività soggettiva del narratore. A questo si aggiunge un ulteriore dettaglio, su cui si sofferma l'attenzione della Horstkotte (2009, 56). L'io-narrante afferma che sulla spiaggia di Benacre Broad «nicht ein einziger Vogel flog» (RS, 77). Questo dettaglio costituirebbe, secondo la studiosa, un collegamento intertestuale alla descrizione dell'Averno presente nell'Eneide (*Aen.* VI, 237ss.), il cui nome deriverebbe etimologicamente da *à-ornos* («senza uccelli»). Il paesaggio e la fotografia Bergen-Belsen si caricherebbero di significazioni mitologico-allegoriche che lascerebbero interpretare il lager come una sorta di porta di accesso all'Ade. La rievocazione storica sembra avvenire non attraverso presunti documenti oggettivi, ma attraverso la soggettività e l'immaginazione dell'io-narrante, che talvolta sembra caricarsi di elementi fantastici e visionari.

Un ulteriore esempio è fornito dalla descrizione di Covehithe, sempre nei pressi di Benacre Broad, dove l'io-narrante crede di vedere una coppia di amanti distesa sulla spiaggia. Questo semplice dato realistico viene tuttavia trasfigurato dalla sua immaginazione che, in preda ad un «aufsteigende Schwindelgefühl» (RS, 88), giunge a vedere la coppia come una sorta di mostro marino:

Ungestalt gleich einer großen, ans Land geworfenen Molluske lagen sie da, scheinbar ein Leib, ein von weit draußen hereingetriebenes, vielgliedriges, doppeköpfiges Seeungeheuer, letztes Exemplar einer monströsen Art, das mit flach den Nüstern entströmendem Atem seinem Ende entgendämmert. (RS, 88)

La narrazione passa pertanto dalla semplice osservazione visiva di un dato oggettivo ad una percezione di cui viene costantemente sottolineato l'aspetto soggettivo, quando non chiaramente fantastico.

Quello che Sebald compie attraverso la sottile interrelazione tra testo e immagine è frutto di una problematizzazione della conoscenza del passato. Da un lato le fotografie sembrano essere documenti, dall'altro Sebald ne mette in forse la funzione indicale caricandoli invece di significazioni allegoriche. Da un lato il passato sembra riemergere attraverso il ricorso a dati storici e oggettivi, dall'altro l'autore mette costantemente in rilievo il carattere soggettivo, quando non effimero e fantastico, delle percezioni dell'io-narrante. Ne deriva un testo che, come si è già visto per le prose precedenti, oscilla costantemente tra ricostruzione oggettiva e co-

struzione soggettiva, ma questa oscillazione è una conseguenza fondamentale della poetica della *Bastelei*, che si basa sulla categoria dell'*allegoria* moderna, così come è stata definita da Benjamin, e che ha la sua metafora più pregnante nell'immagine della costellazione. Ogni forma di conoscenza è allegorica poiché si basa sulla coordinazione virtuale, quindi soggettiva, di materiale documentario, quindi oggettivo. Ogni forma di conoscenza è frutto di una coordinazione tra *contenuto di realtà* e *contenuto di verità*. Non è possibile accedere in modo oggettivo e neutro al passato, perché ogni nostro tentativo di conoscerlo è sempre influenzato dalle attese presenti, dalle categorie ermeneutiche che usiamo, nonché dalla materialità stessa dei mediatori di cui ci serviamo (il testo, le immagini). Non può dunque esistere una conoscenza oggettiva del passato, come afferma illusoriamente l'*Historismus* di matrice positivista, il quale cela sotto queste apparenti certezze il proprio carattere *ideologico*. Né è possibile conoscere il passato attraverso la finzione: Sebald ha sempre rifiutato l'etichetta «Roman» per le proprie prose e ha sempre espresso le sue riserve per tutto ciò che è finzione. Si può *tendere* verso il passato solo attraverso un approccio che sia *estetico* e *documentario* allo stesso tempo. Come fa l'allegorista (e il *Bastler*), è necessario raccogliere i frammenti che ci provengono dal passato e disporli in modo che dalla loro coordinazione virtuale emerga un'immagine, necessariamente fugace, del passato. E in questa poetica un ruolo centrale è attribuito proprio alle fotografie, che per il loro stesso statuto semiotico incarnano l'idea di frammentarietà e caducità. Esse stesse, in quanto frammento di qualcosa che è ormai assente, sono *allegoria* della morte e dell'entropia. In alcuni suoi saggi Sebald afferma infatti, ed è qui evidente ancora una volta il suo debito nei confronti di Benjamin, che le fotografie sono «Relikte des fortwährend absterbenden Lebens» (L, 178), «Mementos einer im Zerstörungsprozess und im Verschwinden begriffenen Welt» (BdU, 115). In *Unheimliche Heimat* le fotografie sono interpretate «als modernes Äquivalent der künstlichen Ruinen der Romantik, eine Empfindung von Vergangenheit» (UH, 44). Le fotografie incarnano in sé, per la loro intrinseca struttura temporale e spaziale e per il loro statuto frammentario, quel principio entropico che è il tema principale della prosa sebaldiana, ma allo stesso tempo, proprio in quanto allegorie, possono rovesciare dialetticamente la loro caducità per fornire un'immagine, necessariamente caduca, del passato che si sottrae alla storia dei vincitori e possa riportare alla memoria le

tracce delle storie dimenticate. *Die Ringe des Saturn* sono dunque un vero e proprio *archivio culturale*, un'enciclopedia della modernità in cui il lettore può, o meglio deve, 'rovistare' per cercare di avvicinarsi al passato in modo necessariamente provvisorio. Ma *invenire* qualcosa in questo archivio vuol dire scoprire qualcosa che prima non si conosceva.

2.2 *Der Blick des Saturn*¹⁰⁰

In *Die Ringe des Saturn* non vi sono solo fotografie, ma sono presenti anche immagini artistiche cui Sebald sembra riservare una funzione teoretica di particolare rilievo. È il caso dell'importante analisi che l'autore compie della celebre opera di Rembrandt *La lezione di anatomia del dottor Nicolaes Tulp*, analisi che rappresenta, come afferma Anne Fuchs (2004), un vero e proprio manifesto poetico. Che Sebald attribuisca notevole importanza a tale opera è testimoniato dal fatto che essa è riprodotta per ben due volte nella prosa: vi è l'immagine integrale, che occupa due pagine intere, e in più la riproduzione di un dettaglio del corpo (RS, 24-26).

Nel 1631 Nicolaas Tulp, professore di anatomia ad Amsterdam e membro della Gilda dei Medici, commissiona a Rembrandt un'opera in cui rappresentare l'annuale lezione di anatomia da lui tenuta. Essa aveva luogo normalmente in inverno poiché la decomposizione dei cadaveri era meno rapida. Secondo la legge del tempo, solo i corpi dei criminali potevano essere sottoposti a dissezione. Nel caso del dipinto di Rembrandt, il cadavere è quello di Adrian Adriaeszoon, detto «Het Kindt», famigerato criminale impiccato ad Amsterdam nel gennaio del 1632. Troviamo i nomi dei presenti indicati su un libro tenuto in mano da uno degli assistenti. Nel dipinto il dottor Tulp è ritratto nel momento in cui espone agli astanti il funzionamento dei tendini del braccio sinistro: per maggiore comprensione, li afferra con delle grosse pinze e a sua volta, con la mano sinistra, mima il movimento delle dita reso possibile dai tendini stessi.

Anne Fuchs¹⁰¹ ha compiuto un interessante confronto tra l'opera

¹⁰⁰ Una versione parzialmente rielaborata del paragrafo è in corso di pubblicazione in *Studia Theodisca*.

¹⁰¹ Cfr. Fuchs 2004, 2006 e 2007; sulla lettura sebaldiana dell'opera di Rembrandt utile anche Blackler 2007.

di Rembrandt e quella di alcuni suoi predecessori, ad esempio con la *Lezione di anatomia* di Thomas de Keyser, in cui la studiosa mette in rilievo le principali innovazioni pittoriche realizzate da Rembrandt. L'opera di de Keyser rappresenta sei medici disposti in modo simmetrico rispetto ad uno scheletro che occupa la parte centrale del dipinto. Nella parte destra è rappresentato il dottor de Vrij mentre indica con un gesto della mano lo scheletro all'uditorio. La disposizione rigidamente simmetrica delle figure determina un'atmosfera di grande austerità e staticità, accentuata dalla posizione seduta dei due personaggi in primo piano che hanno lo sguardo rivolto allo spettatore. L'unico elemento dinamico è rappresentato proprio dal gesto della mano del dottor de Vrij. La struttura della composizione ha pertanto lo scopo di evidenziare il prestigio sociale dei personaggi rappresentati, nonché l'importanza della lezione come momento di diffusione della conoscenza.

L'opera di Rembrandt appare radicalmente diversa. Alla rigida staticità della composizione di de Keyser si contrappone una disposizione fortemente dinamica dei corpi: Rembrandt sembra voler sottolineare nei volti le differenti reazioni degli astanti (concentrazione, stupore, meraviglia), nonché evidenziare il maggior coinvolgimento tra il dottor Tulp e i sette uomini disposti intorno al corpo esanime che viene dissezionato. Questi si contrappone a sua volta agli altri personaggi sia per la posizione orizzontale, sia per l'aspetto cromatico (il pallore cadaverico del corpo è in forte contrasto con il nero delle vesti). L'opera di Rembrandt, più che un'esaltazione dello statuto sociale della gilda dei medici, rappresenta le procedure con cui la moderna razionalità esamina ed analizza la realtà empirica attraverso gli strumenti e le conoscenze della scienza moderna. Il dipinto sarebbe dunque una celebrazione della nuova visione scientifica del mondo e del moderno razionalismo cartesiano, oltre ad essere una celebrazione della stessa pittura. È infatti interessante notare come il gesto che il medico compie con le dita per mostrare il funzionamento dei tendini sia in realtà molto simile a quello di un pittore quando tiene il pennello tra le dita: il dipinto, quindi, vorrebbe sottolineare le analogie tra medicina e pittura e la pari dignità delle due discipline nel descrivere e comprendere la natura.

La lettura sebaldiana si sofferma su alcuni particolari che tendono a decostruire e rovesciare questa interpretazione, fornendo così una fondamentale chiave di lettura della prosa stessa. Sebald nota come l'attenzione dello spettatore sia colpita anzitutto dal li-

vido corpo di Aris Kindt, collocato in posizione centrale, dipinto in una luce fredda e clinica. In effetti, a livello iconografico la postura del corpo rimanda alla tradizione della *Passio Christi* e al motivo del ‘compianto sul Cristo morto’. La posizione in scorcio del corpo di Aris sembra forse richiamare il modello celeberrimo del ‘Cristo morto’ di Mantegna. Questa tradizione iconografica è poi caratterizzata dalla presenza dei personaggi evangelici che, collocati a semicerchio intorno al corpo, esprimono drammaticamente il proprio dolore. Anche nell’opera di Rembrandt vi sono dei personaggi collocati a semicerchio intorno al corpo della vittima, ma, a differenza del modello iconografico tradizionale, essi non esprimono alcun compianto, anzi rivolgono il proprio sguardo verso un atlante anatomico, disinteressandosi totalmente della vittima. Anne Fuchs fa poi particolare riferimento al *Cristo morto* di Hans Holbein il Giovane, in cui la salma di Cristo è rappresentata in modo estremamente crudo: il corpo è emaciato, tumefatto, costretto in una tomba. La testa del cadavere, inclinata lievemente verso lo spettatore, mostra il profilo del volto appuntito e la bocca spalancata. A dispetto della tradizione iconografica che vede nelle ferite la promessa della imminente resurrezione, Holbein mostra il cadavere di un uomo cui non è concessa alcuna forma di redenzione. Analogamente «den grünlichen, im Vordergrund daliegenden Leib Aris Kindts mit dem gebrochenen Nacken und der in der Todesstarre furchtbar hervorgewölbten Brust» (RS, 23) evidenzia la presenza della morte in una dimensione che è esclusivamente immanente. In entrambi i casi è rappresentata una forma di martirio senza alcuna promessa di redenzione futura.

Vi sono altri elementi su cui Sebald si sofferma in maniera particolareggiata. Egli descrive la lezione di anatomia del dr. Tulp, cui probabilmente ha assistito Thomas Browne, come

ein bedeutendes Datum im Kalender der damaligen, aus dem Dunkeln, wie sie meinte, ins Licht heraustretenden Gesellschaft [...]. Zweifellos handelte es noch bei dem vor einem zahlenden Publikum aus den gehobenen Ständen gegebenen Schauspiel einesteils um eine Demonstration des unerschrockenen Forschungsdrangs der neuen Wissenschaft, andernteils aber, obzwar man das sicher weit von sich gewiesen hätte, um das archaische Ritual der Ziergliederung eines Menschen, um die nach wie vor zum Register der zu verhängenden Strafen gehörende Peinigung des Fleisches des Delinquenten bis über den Tod hinaus. (RS, 22-23)

Apparentemente l'opera celebrerebbe la nascente scienza moderna e segnerebbe dunque una data importante in quel processo trionfale che allontanerebbe sempre più la società dalle tenebre della barbarie verso l'affermazione della ragione. Il ricorso alla dicotomia metaforica luce/buio costituisce, come si è già visto in precedenza, una chiara allusione alla *Dialektik der Aufklärung*. Ed infatti, secondo Sebald, l'opera di Rembrandt mostrerebbe da subito il rovesciamento dialettico della ragione in mito. Nel dipinto l'enfasi sarebbe posta non sul trionfo del moderno sguardo scientifico e sulla presunta visione oggettiva della natura, al cui servizio si porrebbe il realismo pittorico, ma sulla persistenza di arcaici rituali punitivi sotto l'apparente visione razionalistica del corpo. Il carattere rituale dell'autopsia sarebbe ad esempio testimoniato dal fatto che essa era in genere seguita da un banchetto

Daß es bei der Amsterdamer anatomischen Vorlesung um mehr ging als um die gründlichere Kenntnis der inneren menschlichen Organe, dafür spricht der an Rembrandts Darstellung ablesbare zeremonielle Charakter der Zerschneidung des Toten [...] ebenso wie die Tatsache, daß nach der Vollendung der Prozedur ein feierliches, in gewissem Sinne symbolhaftes Bankett abgehalten wurde. (RS, 23)

È poi estremamente significativo che nessuno dei personaggi osservi il cadavere. Il dottor Tulp si rivolge agli astanti, mentre questi guardano assorti l'atlante anatomico posto dinanzi a loro, disinteressandosi totalmente del corpo:

Und doch ist es fraglich, ob diesen Leib je in Wahrheit einer gesehen hat, denn die damals gerade aufkommende Kunst der Anatomisierung diente nicht zuletzt der Unsichtbarmachung des schuldhaften Körpers. Bezeichnenderweise sind ja die Blicke der Kollegen des Doktors Tulp nicht auf diesen Körper als solchen gerichtet, sondern sie gehen, freilich haarscharf, an ihm vorbei auf den aufgeklappten anatomischen Atlas, in dem die entsetzliche Körperlichkeit ist auf ein Diagramm, auf ein Schema des Menschen, wie es dem passionierten, an jenem Januarmorgen im Waagebouw angeblich gleichfalls anwesenden Amateuranatomen René Descartes vorschwebte. Bekanntlich lehrte Descartes in einem der Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung, daß man absehen muß von dem unbegreiflichen Fleisch und hin auf die in uns bereits angelegte Maschine, auf das, was man vollkommen verstehen, restlos für die Arbeit nutzbar machen und, bei allfälliger Störung, entweder wieder instand setzen oder wegwerfen kann. (RS, 23-26)

L'analisi del dipinto offre a Sebald l'occasione per polemizzare apertamente contro il predominio del razionalismo cartesiano nel pensiero occidentale che ha determinato un radicale dualismo tra *res cogitans* e *res extensa*, favorendo la prima e svalutando la seconda. L'affermarsi della razionalità come unico strumento per giungere alla conoscenza ha portato anzitutto alla totale svalutazione del corpo («die entsetzliche Körperlichkeit») visto non come mezzo conoscitivo, ma come meccanismo («Maschine»), mero strumento al servizio della ragione strumentale e della produzione capitalistica («für die Arbeit nutzbar»). Come Adorno e Horkheimer affermano che questo «nuovo sapere», la cui essenza è la tecnica, «non tende a concetti e ad immagini, alla felicità della conoscenza, ma al metodo, allo sfruttamento del lavoro altrui, al capitale» (Adorno, Horkheimer 1997, 12), così Sebald, riferendosi allo sfruttamento dei tessitori nel capitolo X, asserisce sarcasticamente che «die Vermehrung des Lichts und die Vermehrung der Arbeit, das sind ja Entwicklungslinien, die parallel zueinander verlaufen» (RS, 333). Il radicale dualismo cartesiano ha prodotto una reificazione della corporeità, che viene fatta quasi scomparire, ed una conseguente svalutazione della sfera biologico-naturale. Nell'interpretazione di Sebald lo sguardo dei presenti, rivolto all'atlante anatomico anziché al corpo della vittima, vuole rappresentare esattamente questa svalutazione della dimensione corporea a favore dell'astratta razionalità. Il corpo è stato dissolto, trasformato in *informazione* che viene a sua volta *archiviata* nel libro.

L'avvento della razionalità cartesiana ha portato allo sfruttamento della natura e alla sottomissione delle culture e delle popolazioni considerate inferiori. Non è un caso che Sebald, nel terzo capitolo di *Die Ringe des Saturn*, metta in parallelo la strage delle aringhe, frutto di una politica dissennata di sfruttamento delle risorse ambientali, con i cadaveri di Bergen-Belsen (RS, 77-80). Il comune denominatore è la nefasta *biopolitica* che ha portato al disprezzo della vita umana e allo sfruttamento selvaggio della natura.

Secondo Sebald, Rembrandt nel suo dipinto dovrebbe rappresentare il trionfo della nuova scienza, ma in realtà ne mostra gli effetti deleteri. Questo spiega un altro importante dettaglio del dipinto. L'autore nota infatti che Rembrandt non dipinge la dissezione dell'addome e la successiva rimozione dell'intestino, come era prassi, ma la dissezione della mano sinistra. Questa inoltre non solo non è proporzionata al resto del corpo, ma è anatomicamente scorretta perché è dipinta come se fosse la destra:

Die offengelegten Sehnen, die nach der Stellung des Daumens, die der Handfläche der Linken sein sollte, sind die des Rückens der Rechten. Es handelt sich also um eine rein schulmäßige, offenbar ohne weiteres dem anatomischen Atlas entnommene Aufsetzung, durch die das sonst, wenn man so sagen kann, nach dem Leben gemalte Bild genau in seinem Bedeutungszentrum, dort, wo die Einschnitte schon gemacht sind, umkippt in die krasseste Fehlkonstruktion. Daß Rembrandt sich hier irgendwie vertan hat, ist wohl kaum möglich. Vorsätzlich erscheint mir vielmehr die Durchbrechung der Komposition. Die unförmige Hand ist das Zeichen der über Aris Kindt hinweggegangenen Gewalt. Mit ihm, dem Opfer, und nicht mit der Gilde, die ihm den Auftrag gab, setzt der Maler sich gleich. Er allein hat nicht den starren cartesianischen Blick, er allein nimmt ihn wahr, den ausgelöschten, grünlichen Leib, sieht den Schatten in dem halboffenen Mund und über dem Auge des Toten (RS, 27)

Sebald non interpreta l'erronea esecuzione della mano come una svista dovuta all'artista o ad un suo collaboratore meno dotato, ma come una voluta rottura nel «centro semantico» (*Bedeutungszentrum*) di un dipinto che dovrebbe celebrare la scienza moderna e che invece ne evidenzia i limiti. Attraverso la rappresentazione *anamorfica*¹⁰² della mano sinistra, Rembrandt crea una tensione tra il vivido realismo dell'opera e la rappresentazione di un particolare vistosamente antirealistico. Essa costituisce un particolare 'opaco' rispetto allo sguardo 'trasparente' che attraversa il dipinto, incarna il momento in cui «la visibilità si ispessisce» e lo sguardo «urta con masse oscure, con impenetrabili volumi, con la pietra nera dei corpi» (Foucault 1969, 135).¹⁰³ La rappresentazione scorretta della mano è interpretata da Sebald come segno della *Einführung* che il pittore mostrerebbe nei confronti di Aris Kindt, visto come vittima della violenza dell'uomo e della storia. Se il professore e i suoi uditori esaminano il corpo in modo oggettivo, con il freddo e rigido sguardo scientifico che prescinde dalla corporeità, il pittore è

¹⁰² Con il termine «anamorfosi» si intende un'immagine fortemente distorta che acquista la 'vera forma' (*anamorphosis*) solo quando l'osservatore si colloca in una posizione molto inclinata rispetto al piano o quando essa viene riflessa attraverso superfici curve (specchi, cilindri ecc.). Nel primo caso si ha una *anamorfosi proiettiva*, soggetta alle leggi della prospettiva applicata in senso inverso; nel secondo caso si ha una *anamorfosi catottrica* che unisce trasformazione proiettiva e topologica. Sull'anamorfosi si veda il classico Baltrusaitis 1978.

¹⁰³ Sulla presenza di Foucault in Sebald si vedano gli importanti contributi di Long 2006 e 2008.

il solo a percepire la sofferenza umana insita in quel corpo, egli solo ne coglie la dimensione *creaturale* e mostra empatia per quelle sofferenze espresse nell'ombra che copre parte degli occhi e della bocca spalancata. È significativo inoltre che Rembrandt dipinga il braccio copiandolo alla rovescia direttamente dall'atlante anatomico come se fosse una sorta di specchio deforme, come accade appunto nell'*anamorfosi catottrica*. Il risultato è appunto quella «krasseste Fehlkonstruktion» (RS, 27) che è interpretata da Sebald come traccia della violenza perpetrata su Aris Kindt e come segno dell'empatia dell'artista nei confronti delle vittime della storia.

L'interpretazione dell'opera di Rembrandt, posta *in limine* alla prosa, rappresenta una vera e propria dichiarazione di poetica e condensa quelli che sono i nuclei tematici fondamentali della prosa. Il dipinto illustra anzitutto quella concezione della storia vista come un susseguirsi di violenze che la modernità reprime a favore di una visione trionfale del progresso storico. L'opera incarna poi quell'empatia nei confronti delle vittime della storia che risulta di centrale importanza in tutte le prose di Sebald. L'arte, tanto quella narrativa quanto quella pittorica, ha il dovere etico di individuare e serbare memoria delle «Schmerzensspuren der Geschichte». Ciò può essere compiuto conservando le tracce mnestiche di coloro che rischiano di andare incontro all'oblio «accarezzando la storia contropelo», cioè proponendo, come nel caso dell'opera di Rembrandt e *Die Ringe des Saturn*, una lettura non convenzionale della storia. Se il dipinto, nelle intenzioni della committenza, doveva celebrare i trionfi della nuova scienza, Rembrandt ne rovescia dialetticamente dall'interno il senso profondo mostrando le conseguenze negative di una visione reificata del corpo. Analogamente Sebald, in *Die Ringe des Saturn*, presenta la storia dell'Occidente come un'unica «Geschichte der Unterwerfung» (RS, 26). Essa non è altro che la conseguenza di quel razionalismo cartesiano che viene stigmatizzato ne *La lezione di anatomia*, che porterà allo sfruttamento e alla sopraffazione della natura e dell'uomo, e che avrà come suo tragico culmine la Shoah.

È importante notare come questa volta Sebald giunga ad una acuta quanto serrata critica della modernità analizzando i *regimi scopici* presenti nell'opera di Rembrandt. Si tratta di un'operazione che ricorda per certi versi la celebre analisi di *Las Meninas* di Velasquez che Foucault compie all'inizio del saggio *Le parole e le cose*. In entrambi i casi un'opera pittorica è analizzata nei suoi re-

gimi scopici ed è interpretata come sintesi di una ben determinata *episteme*.

L'analisi condotta da Sebald presenta numerosi tratti comuni con gli studi che Martin Jay ha dedicato alla cultura visuale e ai regimi scopici dall'antichità all'epoca post-strutturalista. In *Downcast Eyes* (1993, 21-83) Jay afferma che la cultura moderna è sostanzialmente «*ocularcentric* or dominated by vision» (1993, 3) ed è caratterizzata dalla presenza di un regime scopico dominante cui si affiancano due «visual subcultures». Il regime dominante è rappresentato dal «cartesian perspectivalism» (1993, 69), il quale si ricollega in arte alle teorie rinascimentali sulla prospettiva e, in filosofia, al soggettivismo cartesiano. Alla prospettiva rinascimentale si deve l'idea di uno spazio geometricamente isotropico, rettilineo, astratto e uniforme che viene osservato dall'esterno da un occhio fisso. Non a caso nel trattato *De Pictura* Alberti si riferisce metaforicamente alle tele come a delle *finestre* sul mondo: esse sono dunque lo spazio attraverso cui è possibile osservare, da una posizione esterna e privilegiata, il mondo nella sua totalità. Alberti fa inoltre riferimento ad una specifica 'macchina prospettica', il *velo*, che è sostanzialmente un telaio di legno con fili (di cordicelle o di rame) che formano una griglia quadrettata; la posizione dei diversi punti visti attraverso la griglia viene riportata dall'osservatore su un foglio quadrettato. Celebre è la rappresentazione che ne dà Dürer in un'incisione del 1538, in cui l'artista osserva il corpo di una modella attraverso una finestra al cui interno è montato un reticolo. Centrale è inoltre il ruolo della filosofia cartesiana e del soggettivismo trascendentale su cui si fonda.

La visione che si ha in questo regime scopico è dunque fissa, monoculare, astratta. Essa è frutto di una sorta di 'occhio assoluto' che è sostanzialmente svincolato dalla corporeità. Tale regime scopico è strettamente connesso alla nascente scienza moderna, che non *legge* e interpreta più la natura come un libro divino, ma la *vede* come uno spazio omogeneo, matematico e regolare all'interno del quale si collocano degli oggetti che possono essere osservati e misurati da un occhio neutro. La conoscenza è dunque strettamente connessa all'azione del vedere. Jay ha inoltre ricondotto questo regime scopico al nascente capitalismo moderno, la cui diffusione è favorita dall'avvento della tecnica e da una visione 'matematizzata' dello spazio e del tempo.

Accanto a questo regime scopico dominante vi è una prima «visual subculture» che Martin Jay ricostruisce rifacendosi al celebre

saggio dedicato da Svetlana Alpers (1984) alla pittura fiamminga, in cui l'allieva di Gombrich contrappone l'arte italiana, basata sulla narrazione, all'arte fiamminga, basata invece sulla descrizione. Alla base infatti della produzione artistica fiamminga vi sarebbe una particolare attenzione posta sulla visualità. Rifiutando la visione monoculare del prospettivismo cartesiano, la pittura fiamminga enfatizza l'esistenza degli oggetti quotidiani che vengono descritti sulla tela senza imporre alcuna selezione e senza privilegiare alcuna posizione visuale. La tela non è più *finestra*, secondo il modello albertiano, in cui è contenuto il mondo, ma *specchio* che lo riflette. Rimane certo l'immagine metaforica della pittura come finestra sul mondo, ma essa non ha più valore totalizzante, anzi pone in rilievo il carattere parziale di quanto rappresentato. Nella pittura fiamminga non vi è un punto di vista fisso, esso è invece mobile: non si fa ricorso infatti alla prospettiva tradizionale, ma alla 'costruzione con punto di distanza' che permette di comporre più rappresentazioni. Secondo la Alpers, un modello di questo regime scopico può essere individuato nella carta geografica, che non a caso occupa un posto di rilievo nelle opere dei fiamminghi.¹⁰⁴ Essa descrive il territorio e gli oggetti in esso contenuti in modo, per così dire, 'democratico', senza imporre alcuna gerarchia spaziale e senza selezionare gli oggetti preventivamente. La carta geografica offre inoltre una visione dall'alto che va oltre il monocularismo cartesiano e mira a descrivere, nel modo più esaustivo e completo possibile, gli oggetti. Alpers riconduce queste caratteristiche del regime scopico 'fiammingo' all'empirismo di Bacone e Heyghens e agli studi sull' 'occhio passivo' realizzati da Keplero.

La seconda «visual subculture» sarebbe invece quella che fa riferimento alla tradizione artistica barocca, che Jay descrive rifacendosi ad alcuni contributi di Christine Buci-Glucksmann come *La ragione barocca* (1992) e *La Folie du voir* (1986). Il regime scopico barocco costituisce l'antitesi più radicale del prospettivismo cartesiano ed è stato spesso sottoposto ad opera di rimozione nel corso della modernità. Ponendo l'accento su una esperienza visuale estatica e fortemente disorientante, il regime scopico barocco rifiuta del tutto il monocularismo della tradizione cartesiana, con l'illusione di uno spazio prospettico e isotropo, ma anche la tradizione fiamminga, con la sua fiducia nella leggibilità del

¹⁰⁴ Si veda a tal proposito la magistrale analisi de *L'arte della pittura* di Vermeer condotta dalla Alpers 1984, 195-275.

mondo, cui contrappone invece una rappresentazione della realtà intesa come selva di segni indecifrabili. Alla finestra, simbolo del prospettivismo cartesiano, e allo specchio piano, simbolo dell'arte fiamminga della descrizione, si contrappone lo specchio anamorfico che, distorcendo le immagini, da un lato mette in rilievo la convenzionalità di ogni forma di visione, dall'altro pone l'accento sulla materialità stessa dei mezzi utilizzati per ogni rappresentazione. La visione barocca pone l'accento sugli aspetti concreti, materiali e tattili; mette in evidenza l'inestricabile legame tra retorica e immagine: ogni segno ha una componente visiva così come ogni immagine ha in sé una componente linguistica. Il regime scopico barocco è infine animato da una costante quanto inappagata tensione verso una totalità del senso che non può più essere data. Ne deriva una visione della natura intesa come enigma indecifrabile, che cela un significato verso cui si può solo tendere: essa è 'palinsesto dell'invisibile', secondo la formula della Buci-Glucksmann (1986, 197).

La critica della modernità che Sebald conduce sulla base dei regimi scopici ha molti punti di contatto con le tesi di Jay. Al «cartesian perspectivalism» di questi corrisponde il «cartesianischer Blick» di cui parla Sebald. Se questa ipotesi risulta plausibile, allora si potrebbe anche affermare che l'immagine iniziale della finestra con il reticolo costituisce una citazione della finestra e del *velo* albertiani di cui tuttavia rovescia il significato in modo radicale. Se in Alberti è simbolo di una conoscenza esaustiva e oggettiva, in Sebald essa diviene immagine allegorica di quell'«einzigsten blinden und Tauben Punkt» (RS, 12) cui si è ridotto il ricordo di tutto il viaggio appena concluso allorché l'io-narrante viene ricoverato in ospedale a Norwich. Del mondo esterno non è possibile vedere nulla se non «das farblose Stück Himmel im Rahmen des Fensters.» (RS, 12). La prosa si apre dunque con un chiaro rifiuto del prospettivismo cartesiano, esplicitamente teorizzato poi con l'analisi dell'opera di Rembrandt. Di questo regime scopico Sebald contesta, come si è visto, la presenza di uno sguardo immobile, collocato in alto, disincarnato, che svaluta la corporeità a favore di una astratta razionalità strumentale che porterà allo sfruttamento della natura e dell'uomo. Questo 'sguardo dall'alto', che aspira ad una conoscenza neutra ed oggettiva, non è altro che il sogno dell'enciclopedismo illuminista, il quale, come si è visto, mirava ad ottenere un punto di vista posto in alto, da cui poter dominare il labirinto conoscitivo. È interessante notare come a tale

‘sguardo dall’alto’, allo sguardo ‘illuministico’, sia spesso associato nella prosa il motivo della *Prosektur*. L’anelito alla conoscenza, apparentemente disinteressata, si traduce concretamente nella dissezione del corpo di Aris Kindt, ma anche nello smembramento delle aringhe:

ein gewisser Noel de Marinière [...] fühlte sich dadurch veranlaßt, die Überlebensfähigkeit dieser Fische genauer zu erkunden, indem er ihnen die Flossen abschnitt und sie auf andere Weise verstümmelte. Eine solche, von unserem Wissensdrang inspirierte Prozedur ist sozusagen die äußerste Zuspitzung der Leidensgeschichte einer ständig von Katastrophen bedrohten Art. (RS, 74)

Il narratore sottolinea esplicitamente come tale procedura sia animata da «Wissensdrang». Alla *Prosektur* e alla conseguente ‘visione dall’alto’ sono sottoposti, come si è già notato precedentemente, i bachi da seta (RS, 326) e lo stesso io-narrante (RS, 206). La visione dall’alto del ‘labirinto interiore’ allude alla pretesa della narrazione tradizionale, e di certo psicologismo, di poter cogliere e interpretare la dimensione interiore dell’uomo.

Nel capitolo V, dopo l’excursus dedicato a Conrad e allo sfruttamento coloniale del Belgio, l’io-narrante si reca in una trattoria. Qui nota una «bucklige Rentnerin» alla quale viene servito

einen Teller mit einem großen Stück Fleisch. Die alte schaute es eine Weile an, dann holte sie aus ihrer Handtasche ein scharfes Messerchen mit einem Holzgriff und begann, es aufzuschneiden. Ihr Geburtsdatum, so denke ich mir jetzt, mochte in etwa übereinstimmen mit dem Zeitpunkt der Fertigstellung der Kongo-Bahn. (RS, 154)

Inserito all’interno del ‘reticolo’ di rimandi e richiami intertestuali, il gesto della donna diviene allegoria di una pratica coloniale che ha martoriato l’«unbegreifliche[s] Fleisch» delle popolazioni sottoposte al dominio occidentale; analogamente la bruttezza e deformità fisica dei belgi è anticipata dalla sproporzione somatica della mano di Aris, in entrambi i casi segni della violenza rimossa.

Oltre a ‘decostruire’ il razionalismo cartesiano e il suo regime scopico, Sebald si oppone tuttavia anche alla ‘variante’ visuale incarnata dalla pittura fiamminga. Non è dunque un caso che lo scrittore citi più volte Ruisdael, che la Alpers interpreta come uno degli esponenti più significativi della ‘maniera fiamminga’, ponendolo

in chiara contrapposizione con Rembrandt. Nel capitolo IV l'io-narrante ritorna a parlare della *Lezione di anatomia* descrivendo le reazioni che ha avuto alla vista del dipinto. Egli è talmente preso dalla vista del quadro

daß ich später bald eine Stunde brauchte, bis ich mich vor Jacob Ruisdael *Ansicht von Haarlem mit Bleichfeldern* einigermaßen wieder beruhigte. (RS, 102)

Il narratore riesce a rasserenarsi, almeno temporaneamente, grazie al dipinto di Ruisdael che dunque risulta antitetico a quello di Rembrandt. Segue una lunga *Ekphrasis* dell'opera, che tuttavia non è riprodotta nella prosa:

Die gegen Haarlem sich hinziehende Ebene ist aus der Höhe gesehen, von den Dünen aus, wie im allgemeinen behauptet wird, doch ist der Eindruck einer Schau aus der Vogelperspektive so stark, daß diese Seedünen ein richtiges Hügelland hätten sein müssen, wenn nicht gar ein kleines Gebirge. In Wahrheit ist van Ruisdael beim Malen natürlich nicht auf den Dünen gestanden, sondern auf einem künstlichen, ein Stück über der Welt imaginierten Punkt. Nur so konnte er alles zugleich sehen, den riesigen, zwei Drittel des Bildes einnehmenden Wolkenhimmel, die Stadt, die bis auf die alle Häuser überragende St. Bavokathedrale kaum mehr ist als eine Ausfransung des Horizonts, die dunklen Büschen und Gehölze, das Anwesen im Vordergrund und das lichte Feld, auf welchem die Bahnen der weißen Leinwand auf der Bleiche liegen und wo, soviel ich zählen konnte, sieben oder acht kaum einen halben Zentimeter große Figuren bei Ihrer Arbeit sind. (RS, 102-103).

È interessante notare come l'attenzione dell'io-narrante sottolinei proprio quegli aspetti della pittura fiamminga che sono stati messi in rilievo da Svetlana Alpers nel suo celebre studio e che, secondo le ipotesi di Jay, caratterizzano il regime scopico tipico della cultura fiamminga. Il primo elemento concerne la visione prospettica. L'io-narrante nota come la visione rappresentata nel dipinto sia frutto di una «Vogelperspektive»: non si ha dunque un unico punto di vista, come nella prospettiva albertiana, ma un punto di vista mobile che conglomera contemporaneamente più visioni, dando così l'impressione che non vi sia alcun punto di vista privilegiato. Solo così è possibile, osserva Sebald, «alles zugleich sehen». Segue qui una minuta descrizione del paesaggio rappresen-

tato nell'opera, elemento che mette in luce un altro fattore su cui si sofferma la Alpers: il minuzioso realismo descrittivo. La studiosa ritiene che questi due aspetti della pittura fiamminga siano strettamente collegati alla «vocazione cartografica» (Alpers 1984, 195) che caratterizza la cultura fiamminga del tempo. Con la cartografia la pittura fiamminga condivide un «comune paradigma conoscitivo, ossia la convinzione che il sapere passi attraverso il rappresentare» (*ibidem*). La carta geografica mira a conoscere attraverso la descrizione del maggior numero possibile di dettagli, senza alcuna selezione preventiva; a tale scopo essa si serve di una visione dall'alto che non dispone di un punto di vista fisso, ma di punti di vista mobili: a questo modello si rifanno le vedute di Ruisdael e Saenredam. La pianta cartografica permette inoltre di vedere quanto non è visibile, agisce come una sorta di telescopio o microscopio: è dunque fondamentale strumento di conoscenza. Tanto per il paradigma albertiano quanto per quello fiammingo la visione rimane strumento centrale per la conoscenza, ma per la cultura visuale fiamminga la conoscenza non è frutto di astrazione, essa passa necessariamente attraverso una descrizione empirica dettagliata.

Nell'*ekphrasis* l'io narrante sottolinea inoltre come il paesaggio descritto mostri una relazione tra uomo e natura ancora armoniosa. Non vi è traccia, almeno apparentemente, di quella svalutazione della corporeità presente nell'opera di Rembrandt. La luce che illumina i campi coltivati conferisce inoltre un valore particolarmente positivo al lavoro dell'uomo: non sembra esservi traccia alcuna di reificazione. Infine il passaggio senza soluzione di continuità tra il paesaggio campestre e la città, sullo sfondo, allude ad una perfetta integrazione tra le due sfere. Così la Alpers:

La città, che in Olanda non è mai lontana e che ha un legame così stretto con la campagna, è il punto di riferimento principale. E' così anche nelle *Haarlempjes*, ossia nelle vedute di Haarlem di Ruisdael. (1984, 256)

Nell'opera di Ruisdael non sembra esservi traccia alcuna di «peripheralisation» o di sfruttamento delle risorse naturali da parte della città. La dimensione umana sembra integrarsi in modo armonioso con la natura, ma anche con la dimensione del trascendente, raffigurato simbolicamente dal vasto cielo che occupa i due terzi del dipinto. Ad una natura oggettiva e frammentata dal freddo sguardo cartesiano, alla reificazione dell'uomo e allo sfruttamento

capitalistico delle risorse sembra qui contrapporsi la rappresentazione di una nostalgica unità tra uomo e natura. In realtà l'io-narrante rivela come questa unità sia fittizia e possa essere esperita, per di più momentaneamente, solo nell'ambito della fruizione estetica. Come ha giustamente notato Anne Fuchs (2007, 129ss.), che si rifà alle note teorie di Simmel sul paesaggio, a ben guardare quella rappresentata nell'opera di Ruisdael è una *Kulturlandschaft*: allorché la natura inizia ad essere sfruttata dal capitalismo, essa si trasforma in paesaggio e come tale viene rappresentata e confinata nella sfera ideale dell'arte, come forma di compensazione allo sfruttamento e alla devastazione della natura. Sebald individua questa componente 'ideologica' del dipinto di Ruisdael analizzando ancora una volta i regimi scopici in esso rappresentati. Egli nota come la prospettiva da cui il pittore osserva il paesaggio sia solo apparentemente collocata sulle dune: il punto di osservazione è situato «auf einem künstlichen, ein Stück über der Welt imaginierten Punkt» (RS, 103). L'apparente unità uomo-natura è frutto di una costruzione visuale che è «künstlich», artificiale, ed è pertanto in contraddizione con il realismo dell'opera. A ben vedere la rappresentazione pittorica di Ruisdael è anch'essa conseguenza del razionalismo moderno, per quanto si tratti di una 'variante descrittiva' del razionalismo cartesiano, poiché propone una visione onnicomprensiva che è in realtà frutto di un artificio tecnico-razionale. Se vi è poi un legame tra il principio della fungibilità universale che caratterizza il capitalismo e il processo di astratta geometrizzazione dello spazio prospettico, analogamente vi è un legame chiaro tra la valorizzazione della superficie materiale, tipica della pittura fiamminga, e il culto feticistico degli oggetti quotidiani che in tale pittura compaiono. La trasformazione della natura in *Kulturlandschaft* non è altro che un modo per mascherarne ideologicamente (e compensare) quello sfruttamento della natura che prenderà le mosse proprio nei Paesi Bassi a partire dal secolo XVII, in concomitanza con la nascente moderna economia capitalistica. Non è dunque un caso che Sebald si soffermi sulla pittura fiamminga di quest'epoca. Nel descrivere l'opera di Ruisdael lo scrittore cita in modo molto fugace un particolare che è in realtà molto significativo: si tratta dei teli in lino («Leinwand») stesi ad asciugare al sole sul campo luminoso, elemento che è stato messo in evidenza anche dalla Alpers nel suo studio:

Seguendo forse l'esempio dei materiali didascalici che venivano aggiunti

alle carte geografiche, Ruisdael descrive una delle principali risorse economiche della città: la sbiancatura del lino. (Alpers 1984, 256)

Naturalmente questo dettaglio non è secondario in un testo che attribuisce al tema della tessitura e della trama un'importanza così rilevante. La produzione e il commercio dei prodotti tessili costituiscono l'atto di nascita del moderno capitalismo, che non a caso prende le mosse proprio dai Paesi Bassi. Attraverso questa fugace allusione, ancora una volta Sebald *decostruisce* dall'interno un regime scopico tipico della modernità mostrando gli aspetti ideologici di una produzione artistica che, attraverso la rappresentazione di una relazione armonica tra uomo-natura, cela invece lo sfruttamento delle risorse naturali. Una conferma di questa ipotesi interpretativa è fornita dal resoconto del viaggio in aereo che l'io-narrante compie da Amsterdam a Norwich e che costituisce il corrispettivo moderno della visione prospettica di Ruisdael:

Das kleine Propellerflugzeug, das zwischen Amsterdam und Norwich verkehrt, stieg zuerst der Sonne entgegen, ehe es in westlicher Richtung abdrehte. Unter uns ausgebreitet lag eine der am dichtesten besiedelten Region Europas, endlose Reiheaussäulen, mächtige Trabantenstädte, *business park* und glänzende Glashäuser, die gleich großen vierkantigen Eisschollen zu treiben schienen auf dem bis in den letzten Winkel ausgenutzten Land. Eine über Jahrhunderte sich hinziehende Regulierungs-, Kultivierungs- und Bautätigkeit hatte die gesamte Fläche verwandelt in ein geometrisches Muster. In geraden Linien und leichten Bögen verliefen die Auto- und Wasserstraßen[...]. Wie an einem zur Berechnung der Unendlichkeit erfundenen Abakus glitten die Fahrzeuge ihre enge Spur entlang [...]. Eingebettet in das Ebenmäßige Gewebe, lag als Überrest aus früherer Zeit eine von Bauminselfen umgebene Domäne [...]. Ein Traktor kroch, wie nach der Richtschnur, quer über einen bereits abgeernteten Acker und teilte ihn eine hellere und dunklere Hälfte. Nirgends aber sah man auch nur einen einzigen Menschen. (RS, 112)

Qui l'io-narrante assume realmente il punto di vista dall'alto presente nel dipinto di Ruisdael, ma lo scenario che si presenta ai suoi occhi è ben differente. Il paesaggio è stato trasformato dalle attività socio-economiche dell'uomo, dal razionalismo utilitaristico, in «ein geometrisches Muster» (RS, 112): ritorna ancora una volta il motivo del reticolo, simbolo dell'astrazione e omogeneizzazione dello spazio operato dal prospettivismo cartesiano. Se poi nel dipinto di Ruisdael Sebald poteva cogliere la presenza di al-

cune figure umane nei campi, simbolo di un vagheggiato rapporto equilibrato tra necessità dell'uomo e utilizzo delle risorse naturali, in questo paesaggio, che paradossalmente è uno dei più popolati d'Europa, non vi è alcuna traccia umana:

Gleich ob man über Neufundland fliegt oder bei Einbruch der Nacht über das von Boston bis Philadelphia reichende Lichtergewimmel, über die wie Perlmutter schimmernden Wüsten Arabiens, über das Ruhrgebiet oder den Frankfurter Raum, es ist immer, als gäbe es keine Menschen, als gäbe es nur das, was sie geschaffen haben und worin sie sich verbergen. [...] Wenn wir aus solcher Höhe betrachten, ist es entsetzlich, wie wenig wir wissen über uns selbst, über unseren Zweck und unser Erde, dachte ich mir, als wir die Küste hinter uns ließen und hinausflogen über das gallertgrüne Meer. (RS, 113-14)

Lungi dal rivelare quella presunta unità tra uomo e natura, la visione panoramica mostra un paesaggio profondamente trasformato dalle attività antropiche, un vero e proprio *archivio vivente* che reca le tracce del suo sfruttamento, ma da cui gli uomini sembrano paradossalmente assenti. Tale visione infine rivela «wie wenig wir wissen über uns selbst, über unseren Zweck und unser Erde» (RS, 114).

In *Die Ringe des Saturn* Sebald analizza i regimi scopici presenti in altre due opere pittoriche per giungere a problematizzare il concetto di rappresentazione storica. Il primo esempio è presente nel capitolo IV. L'io-narrante si trova sulle coste del Suffolk, nei pressi di Southwold, dove ebbe luogo nel 1672 la cosiddetta battaglia di *Sole Bay* tra Inghilterra e Olanda. Egli immagina di assistere all'evento:

Ich fühlte mich wie in einem leeren Theater, und es hätte mich nicht gewundert, wenn vor mir auf einmal der Vorhang aufgegangen und auf dem Proszenium beispielsweise der 28. Mai 1672 wieder heraufgekommen wäre, jener denkwürdiger Tag an dem dort draußen die Holländische Flotte, das strahlende Morgenlicht hinter sich, aus der über der See treibende Dunst auftauchte und das Feuer eröffnete auf die in der Bucht vor Southwold versammelte englische Schiffe. Wahrscheinlich sind damals die Bewohner von Southwold, sowie die ersten Kanonenschüsse gefallen waren, hinausgeeilt vor die Stadt und haben das selten Schauspiel vom Strand aus verfolgt. (RS, 94)

L'io-narrante assume momentaneamente la prospettiva del testimone oculare, la cui attendibilità ed esaustività è tuttavia messa su-

bito in discussione:

Menschen werden sie auf die Entfernung wohl keine wahrgenommen haben, nicht einmal die Herren von der holländischen und englischen Admiralität auf ihre Kommandobrücke. (RS, 94)

Se ne deduce che, se già i testimoni oculari di un evento non sarebbero in grado di fornire una testimonianza attendibile, tanto meno possono farlo determinate opere di finzione:

Sind die Berichte von den auf den sogenannten Feldern der Ehre ausgefochtenen Schlachten von jeher unzuverlässig gewesen, dann handelt es sich bei den bildlichen Darstellung der großen Seetreffen ausnahmslos um pure Fiktionen. Selbst gefeierte Seeschlachtmaler wie Storck, van der Velde oder de Louthembourg, von denen ich einige der *Battle of Sole Bay* gewidmete Erzeugnisse im Marinemuseum von Greenwich genauer studiert habe, vermögen, trotz einer durchaus erkennbaren realistischen Absicht, keinen wahren Eindruck davon zu vermitteln [...] (RS, 95)

Nel testo è poi riprodotto un dipinto di Villem van de Velde il Giovane che rappresenta la citata battaglia di Sole Bay. In questo caso non è presente una vera e propria *ékphrasis* dell'opera, anzi essa funge da *esemplificazione visuale* della battaglia che Sebald sta descrivendo. È ad ogni modo significativo che lo scrittore affermi che le rappresentazioni storiche illustrate in queste opere pittoriche siano «pure Fiktionen» (RS, 95), come lascia già intuire la metafora teatrale utilizzata all'inizio del passo citato. Ciò accade perché si basano su una prospettiva che, presentata come realistica, è invece frutto di una *ri-costruzione* ideologicamente orientata:

The pictures ships are, in fact, representation, that is, pictorial constructs. [...] the culture of the 17th century Netherlands tended in general to seek in a [...] historical event the typical and the normative, that is, features that fit an existing pattern of meaning. (Goedde 1996, 60)

Lungi dal proporre una visione realistica e sintetica del mondo, la visione dall'alto (e la produzione artistica che se ne serve) ha una funzione principalmente celebrativa e normativa: essa ha lo scopo di codificare l'identità nazionale, di celebrare e tramandare le tappe significative della memoria culturale di un popolo che spesso vanno a coincidere con determinate battaglie storiche. La

visuale prospettica dall'alto, poiché fornisce allo spettatore l'illusione di essere testimone diretto degli eventi, di trovarsi al centro della 'scena' e di usufruire di una visuale privilegiata, è strumento fondamentale di questa opera di codificazione. Ma in tal modo l'opera di van de Velde non conserva alcuna traccia delle sofferenze e dei sacrifici umani («Die erlittene Pein, das gesamte Werk der Zerstörung übersteigt um ein Vielfaches unser Vorstellungsvermögen» RS, 96) né rivela come alla base della *Zerstörung* vi siano interessi economici («um die Erpressung wirtschaftlicher Vorteile geführten Seekampf» RS, 96-97). La prospettiva determina una falsificazione degli eventi storici per fini chiaramente ideologici.

Il secondo esempio, benché non provenga propriamente dalla pittura fiamminga del Seicento, è tuttavia assimilabile a quel regime scopico. Si tratta del panorama della battaglia di Waterloo:

Schließlich kaufte ich mir ein Eintrittsbillet für das in einer mächtigen Kuppelrotunde untergebrachte Panorama, in dem man von einer im Zentrum sich erhebende Aussichtsplattform die Schlacht - bekanntlich ein Lieblingssujet der Panoramamaler - in alle Himmelsrichtungen übersehen kann. Man befindet sich sozusagen am imaginären Mittelpunkt der Ereignisse. In einer Art Bühnenlandschaft unmittelbar unterhalb der hölzernen Balustrade liegen zwischen Baumstümpfen und Strauchwerk lebensgroße Rösser in dem von Blutspuren durchzogenen Sand, außerdem niedergemachte Infanteristen, Husaren und Chevaulegers mit vor Schmerzen verdrehten oder schon gebrochenen Augen, die Gesichter aus Wachs, die Versatzstücke, das Lederzeug, die Waffen. (RS, 151)

Ritorna, come nell'esempio citato precedentemente, la metafora teatrale: gli eventi storici vengono riprodotti in modo fittizio, come su una scena teatrale. Segue il commento della rappresentazione pittorica della battaglia:

Über die dreidimensionale, vom kalten Staub der verflossenen Horrorszene schweift der Blick an den Horizont zu den Riesengrundgemälde, das der französische Marinemaler Louis Dumontin im Jahre 1912 auf der Innenwand der einhundertzehn mal zwölf Meter messende Innenwand der einem Zirkusbau gleichenden Rotunde ausgeführt hat. Das also, denkt man, indem man im Kreis geht, ist die Kunst der Repräsentation der Geschichte. Sie beruht auf einer Fälschung der Perspektive. Wir, die Überlebenden, sehen alles von oben herunter, sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war.

Ringsum dehnt sich das öde Feld, auf dem einmal fünfzigtausend Soldaten und zehntausend Pferde im Verlauf von wenigen Stunden zugrunde gegangen sind. [...] Was haben sie seinerzeit nur mit all den Leichen und Gebeinen gemacht? Sind sie unter dem Kegel des Denkmals begraben? Stehen wir auf einem Totenberg? Ist das am Ende unsere Warte? Hat man von solchem Platz aus den vielberufenen Historischen Überblick? (RS, 151-52)

L'attenzione di Sebald si sofferma qui sul regime scopico delle «Panoramartunden». Si tratta di un tipo di costruzione che, insieme alle torri panoramiche, era molto in voga nel XIX e agli inizi del XX secolo: sono «das erstes optisches Massenmedium im engen Sinn» (Oettermann 1980, 7). Le «Panoramartunden» mostravano ad un pubblico di massa la rappresentazione degli eventi storici (in genere battaglie) considerati fondamentali per la codificazione e la trasmissione dell'identità nazionale. Da un punto di vista architettonico erano costruite come teatri o circhi. La loro finalità principale era quella di offrire una rappresentazione il più possibile realistica, in modo da dare allo spettatore l'illusione di essere testimone oculare degli eventi. La prospettiva panoramica forniva poi una visione degli eventi da un'ottica sopraelevata, privilegiata, permettendo così allo spettatore di cogliere in modo sintetico ed esaustivo gli eventi. Queste strutture panoramiche e il relativo regime scopico sono il prodotto di uno «spezifisch modernen, bürgerlichen Natur- und Weltverhältnisses» (Oettermann 1980, 9). Lo scopo è quello di favorire la costruzione dell'identità nazionale: una funzione fondamentale è svolta proprio dall'utilizzo di questo determinato regime scopico, basato sulla visuale onnicomprensiva dall'alto, e dal ricorso alla spettacolarizzazione. Anche nel caso del panorama di Waterloo Sebald mette in evidenza il carattere meramente finzionale e ideologico di un simile tipo di ricostruzione storica. Essa è basata su una deliberata «Fälschung der Perspektive» (RS, 152), su un'opera di falsificazione realizzata creando l'illusione di una prospettiva privilegiata da cui analizzare gli eventi. Questa prospettiva non solo è fittizia, e quindi non conduce ad una reale conoscenza di «wie es eigentlich gewesen», ma è per di più basata sulla rimozione del dolore e della sofferenza delle vittime della storia: il punto di vista superiore, l'angolo visuale è quello offerto da un «Totenberg». Il motivo quasi biblico dell'*ubi sunt* si collega a quello della rimozione del ricordo delle vittime operata sotto la facciata celebrativa della storia passata: «Was haben sie seinerzeit nur mit all den Leichen und

Gebeinen gemacht? Sind sie unter dem Kegel des Denkmals begraben?» (RS, 152). Il presunto punto di vista superiore poggia in realtà su un cumulo di cadaveri.

Sebald rovescia e decostruisce dall'interno i due principali regimi della modernità, quello cartesiano e quello 'descrittivo', mostrandone gli aspetti finzionali e ideologici. La sua poetica sembra invece essere molto più vicina al regime scopico che Martin Jay definisce 'barocco'. Il sottile gioco 'intermediale' e 'intericonico' determina, come si è visto, un modello di lettura estremamente frammentario e disorientante. La sovrapposizione tra codici semici che ne deriva (si pensi alle immagini che si inseriscono nei testi o ai testi verbali che hanno aspetti iconici) mette in rilievo il nesso inestricabile tra retorica e visualità, tipico del dispositivo iconotestuale. L'intermedialità pone inoltre l'accento sugli aspetti tattili e fisici del testo proprio grazie all'inserimento di materiale visuale. Al monocularismo prospettico Sebald contrappone uno sguardo multiplo e caleidoscopico; alla visione unitaria e sintetica dall'alto, l'autore contrappone uno sguardo frammentario, che osserva dal basso i frammenti e le macerie della modernità per interrogarne il senso: è lo *sguardo allegorico* del *Grübler*.

2.3. Immagine ed episteme

Si è visto fin qui come Sebald porti avanti una serrata critica nei confronti della razionalità moderna e del capitalismo occidentale che hanno prodotto violenza e distruzione: si è inoltre detto come tale critica si attui attraverso modalità che ricordano da vicino la lezione della *Dialektik der Aufklärung*. In *Die Ringe des Saturn* Sebald analizza un altro aspetto centrale della modernità: quello dell'archivio e delle pratiche coercitive per disciplinare i corpi e i comportamenti. In questo caso l'autore si rifà alla lezione di Foucault.¹⁰⁵

Sebald coglie gli aspetti disciplinari, tipici dell'archivio moderno, già nell'analisi dell'opera di Rembrandt. Aris Kindt infatti fa parte di un «Register» (RS, 23) di condannati a morte il cui cadavere può essere successivamente dissezionato. In secondo luogo, la sua corporeità viene ridotta «auf ein Diagram, auf ein Schema des Menschen» (RS, 23), viene astratta in informazione e immagazzinata in un archivio che disciplina e controlla il sapere me-

¹⁰⁵ Su questi temi sono fondamentali i contributi di Long 2006; 2008; 2009.

dico:¹⁰⁶ l'atlante anatomico. Rembrandt, rappresentando in modo anatomicamente scorretto la mano sinistra del cadavere, decostruisce questo sapere normativo e disciplinato rivolgendo l'archivio contro se stesso, mostrando come esso porti con sé l'errore e la disfunzione. Analogamente nella sua prosa Sebald, come ricorda Long, descrive una *Wanderung* che sottrae il corpo alle pratiche disciplinatorie della cartografia e della fotografia. *Die Ringe des Saturn* sono dunque un 'anti-archivio' in cui si raccoglie quanto represso o rifunzionalizzato dall'archivio. Le pratiche disciplinari possono infatti sussumere eventuali elementi centrifughi rendendoli nuovamente funzionali ai propri scopi. È il caso dello stesso dipinto di Rembrandt. Sebald si sofferma sulla storia del Mahurithshuis che, da dimora-museo simbolo del prestigio di un ricco commerciante, è divenuto un'istituzione museale statale che contribuisce alla creazione e alla conservazione di una gloriosa identità nazionale di cui fa parte anche l'opera di Rembrandt. Collocato all'interno dello spazio museale moderno, il valore decostruttivo dell'opera viene in qualche modo annullato poiché essa partecipa nuovamente a quella funzione celebrativa cui inizialmente si era sottratta.

La fotografia e la cartografia rappresentano gli strumenti privilegiati cui la modernità ha fatto ricorso per le pratiche disciplinatorie. Alla fine del capitolo VIII di *Die Ringe des Saturn*, l'io-narrante visita i territori dell'Orfordness, dove si trovano i resti di installazioni militari un tempo segrete ed oramai in disuso. Nella prosa è presente la riproduzione di una mappa cartografica della zona. L'io-narrante è anzitutto colpito dal fatto che sulla mappa non vi sia alcuna traccia delle installazioni militari. Ciò aveva dato vita a tutta una serie di teorie cospirative che però erano state superate una volta che gli archivi militari erano stati resi accessibili. Si era ingenerata a sua volta una teoria della cospirazione secondo la quale dall'archivio sarebbe stato trafugato del materiale segreto. Ciò mette in evidenza, secondo la lettura di Long (2008, 134ss.), il nesso esistente tra archivio e potere statale da un lato, dall'altro sottolinea gli aspetti disciplinari della cartografia. Benché essa si sia presentata come sapere scientifico finalizzato allo sviluppo disinteressato del sapere attraverso l'applicazione neutra di determinate conoscenze tecniche, la cartografia ha avuto un ruolo determinante nel guidare, sotto l'ingannevole egida del progresso, la poli-

¹⁰⁶ Cfr Foucault 1969 e 1972.

tica coloniale dei paesi occidentali, nel determinare il concetto di identità nazionale, nel disciplinare i comportamenti della popolazione guidandone i movimenti e gli spostamenti.¹⁰⁷ Nella sua ansia di catalogazione dello spazio, la cartografia partecipa così del «mal d'archivio» (Derrida 1996) che caratterizza la modernità mettendo tra l'altro in evidenza il nesso tra conoscenza, potere e archivio. Non a caso Sebald inserisce nel testo l'immagine cartografica dell'Orfordness (RS, 277) che presenta alcune significative caratteristiche. La mappa mostra anzitutto una griglia cartesiana che divide lo spazio in sezioni di eguale dimensione. Essa si presenta poi come una sorta di guida turistica poiché contiene, come nota ancora Long, anche indicazioni di sentieri e *Sehenswürdigkeiten*. L'utilizzo della griglia è certamente uno degli strumenti razionali principali che rende omogeneo, e quindi maggiormente controllabile, lo spazio astraendo simbolicamente da diversità fisiche e culturali. Inoltre, fornendo indicazioni sulle località degne di nota, la mappa determina una gerarchia tra luoghi da visitare e luoghi che non meritano attenzione.¹⁰⁸ Essa diviene in tal modo uno strumento di potere basato sull'«archivio» delle conoscenze geografiche: questo disciplina, controlla i movimenti del corpo e si pone sotto il segno dell'efficienza, cioè della necessità di raggiungere gli obiettivi con il minimo dispendio di tempo e denaro. L'ampliamento della conoscenza cartografia coincide con lo sviluppo del capitalismo. Non a caso Sebald sottolinea, citando Conrad, come il Congo, prima dell'arrivo degli occidentali, fosse

nur ein weißer Flecke auf der Afrikakarte [...]. Fast nichts war im Inneren dieses Weltteils eingezeichnet. [...] Inzwischen freilich war die Karte ausgefüllt worden. *The white patch had become a place of darkness.* (RS, 143).

La prosa di Sebald illustra questi aspetti peculiari della modernità, ma allo stesso tempo è il luogo della resistenza ad essa. È si-

¹⁰⁷ Svetlana Alpers (1984, 250) ritiene invece che la cartografia che ha influenzato la produzione pittorica fiamminga non mostri questi aspetti «normativi», tipici invece della prospettiva rinascimentale. Con essa la «griglia» cartografica condividerebbe l'uniformità matematica, ma ne rifiuterebbe il monocularismo. L'interpretazione della Alpers sottovaluta forse il ruolo della cartografia nell'affermazione della nascente economia capitalistica.

¹⁰⁸ Long rovescia del tutto le tesi della Alpers concernenti la cartografia: essa non favorirebbe affatto uno «sguardo democratico» sulla realtà, ma sarebbe invece strettamente legata alle pratiche disciplinari tipiche della modernità

gnificativo anzitutto che l'io-narrante, nella sua «englische Wallfahrt», si serva solo in minima parte di sussidi cartografici. Egli anzi si oppone alle strutture disciplinari della mappa e ai criteri di funzionalità poiché visita luoghi non indicati e abbandonati, vagando senza alcuna meta precisa. Se la cartografia riduce le zone tracciate ad uno spazio vuoto e indifferenziato, lo sguardo archeologico del *Wanderer* investe quello spazio di molteplici contenuti storico-culturali: le installazioni militari sono paragonate ad una colonia penale dell'estremo oriente, a tumuli preistorici, alle rovine di costruzioni sacre o

den Überresten unserer eigenen, in einer zukünftigen Katastrophe zugrundegegangenen Zivilisation (RS, 282)

Il discorso cartografico non è che un aspetto del razionalismo cartesiano tipico della modernità che, svalutando il corpo a favore della razionalità, ha portato ad una *biopolitica*¹⁰⁹ utilitaristica basata sul disciplinamento del corpo e sul controllo e la rimozione delle conoscenze attraverso gli archivi. Al corpo disciplinato e *dematerializzato* in informazione, come accade con ogni forma di archivio, Sebald oppone una narrazione che pone l'accento sul corpo e sulla relazione che esso intrattiene con l'ambiente circostante; al discorso cartografico, basato sul criterio utilitaristico della funzionalità e della massima efficienza, lo scrittore contrappone la descrizione di una *Wanderung* che non ha alcuna finalità precisa, ma procede in modo casuale e *antieconomico*. Essa ha il suo *analogon* narrativo, come si è già visto, in un testo che non procede secondo una precisa linearità teleologica, come accade ad esempio nella narrativa di consumo, ma secondo un andamento *spiraliforme* derivante dalla giustapposizione, virtualmente infinita, di materiale narrativo tenuto insieme dal comune denominatore della distruzione e dell'entropia. Infine, se la modernità trova la sua espressione paradigmatica nell'archivio, basato, secondo le lezioni di Derrida e Foucault, sull'ordine razionale, sulla rimozione e sulla pratica di disciplinamento, Sebald crea una prosa che si presenta volutamente come *anti-archivio*.¹¹⁰ Si tratta di un testo che raccoglie e colleziona quanto è stato escluso o rimosso (o *rifunzionaliz-*

¹⁰⁹ Sul concetto foucaultiano di *biopolitica* si vedano: Catucci 2005; Th. Lemke 2005; Elden 2005.

¹¹⁰ Sull'anti-archivio cfr. A. Assmann 2002, 461 e ss.

zato) dall'*archivio culturale* della modernità e lo ordina secondo un criterio che non è quello razionalistico dell'ordine, ma quello magico-ermetico dell'*analogia* su cui si basa, secondo Foucault, l'*episteme rinascimentale*, ma anche la poetica del *Bastler*. *Die Ringe des Saturn* sono una sorta di *archeologia del sapere* in cui sono rappresentate le tre differenti tipi di *epistemai*¹¹¹ dell'Occidente: quella rinascimentale, quella classica¹¹² e quella moderna; a ciascuna di esse corrisponde una precisa forma di 'archivio', cioè di organizzazione e regolamentazione del sapere. In *Le parole e le cose* Foucault afferma che l'*episteme rinascimentale* è basata sul principio dell'analogia e della somiglianza. L'esegesi, la conoscenza delle cose visibili e invisibili, e lo stesso modo di rappresentarle, sono costantemente organizzate in base ad una trama di similitudini presenti ovunque e legate da rapporti di analogia e rispecchiamento. L'esperienza non fa che offrire i *segni* di un ordine che deve essere decifrato per mezzo di una *semiosi ermetica*¹¹³ che ha il suo fondamento ultimo nell'unità della creazione divina. Attraverso la rete delle somiglianze si produce un sapere basato sull'*identità*. Il pensiero deve cercare analogie ovunque, ma proprio per questo esse si moltiplicano senza fine, per cui l'identità si mostra come qualcosa di «sabbioso» (Foucault 1988, 45), mai trattabile in una forma fissa.

Un esempio di *episteme rinascimentale* in *Die Ringe des Saturn* è costituito proprio dall'opera di Thomas Browne *The Garden of Cyrus*, in cui l'autore intende dimostrare che la struttura del *quincunx* è presente in ogni aspetto della creazione, tanto nel mondo organico quanto in quello inorganico. In questa *episteme* basata sull'analogia e sul postulato dell'unità della creazione divina, l'aberrante, il diverso, il mostruoso sono comunque visti come qualcosa che si inserisce all'interno della creazione.

Nell'*episteme classica* lo spazio del sapere si definisce in base a due nuovi principi: *misura* e *ordine*. Il primo «permette di analizzare il simile in base alla forma calcolabile dell'identità e della differenza» (Foucault 1988: 68), il secondo distribuisce identità e differenze entro un sistema la cui unità dipende solo dalla relazione interna degli elementi, senza più rinviare a somiglianze esterne.

¹¹¹ Cfr. Foucault 1988 e 1994.

¹¹² Foucault intende in questo caso il *classicismo francese*, cioè il periodo tra Seicento e Settecento.

¹¹³ Sulla semiosi ermetica si veda Eco 1990.

L'analisi sostituisce l'analogia, la *tassonomia* soppianta l'ermeneutica dell'identità. La tassonomia tuttavia non riesce ad integrare ogni aspetto: dinanzi al mostruoso e all'irregolare la nuova *episteme* deve in qualche modo ammettere i propri limiti e l'impossibilità ad inglobare ogni aspetto dello scibile.

Un esempio di tale *episteme* nella prosa è rappresentato dalla dimora di Sommerleyton Hall, residuo ormai decadente di un passato coloniale che ospitava una collezione tassonomica di reperti coloniali.

Nell'*episteme moderna* il criterio tassonomico è stato sostituito da un principio che si potrebbe definire *morfologico*. I criteri di identità e differenza sono ormai incapaci di spiegare i sistemi di sapere sempre più complessi; le singole differenze sono pertanto riassorbite all'interno di uno sviluppo temporale che le intende solo come 'tappe' in vista della formazione di un'identità sintetica. L'antico principio dell'analogia ritrova uno spazio nel sapere, ma non per riconoscere la familiarità tra le cose, ma per stabilire la co-appartenenza dei fenomeni che si collocano sull'asse di una successione temporale. Quella moderna è l'età della storia proprio perché storico si rivela

il modo d'essere fondamentale delle empiricità, ciò a partire da cui queste vengono affermate, poste, ordinate e ripartite nello spazio del sapere per eventuali conoscenze, e per scienze possibili (Foucault 1988, 237).

Ne deriva una metafisica basata sull'ordine del tempo e della storia che va di pari passo con un sapere positivistico rigidamente normativo. Ad esempio il sapere medico, secondo Foucault, non è più caratterizzato dalla differenza malattia/salute, ma dall'opposizione normalità/devianza.

Un esempio di questo tipo di episteme in *Die Ringe des Saturn* è costituito dal museo di Norwich e del Norfolk Hospital. Si tratta di un vero e proprio archivio di *Absonderlichkeiten* che è il prodotto di un determinato sguardo medico che concepisce il corpo nei termini dell'opposizione normalità/devianza, anziché salute/malattia. Questo *Gruselkabinett* è inoltre strettamente connesso ad uno 'sguardo normalizzatore':¹¹⁴ lo spettatore, visitando tale museo, è indotto ad introiettare lo sguardo disciplinatore che regola il sapere medico moderno e a farlo proprio.

¹¹⁴ Sulla visualità in Foucault si veda Cometa, Vaccaro 2005.

La prosa di Sebald sembra pertanto ispirarsi all'*episteme* rinascimentale-barocca come forma di opposizione e contestazione nei confronti di quella moderna. All'archivio della modernità, basato sul controllo e sulla rimozione di quanto non è enunciabile,¹¹⁵ l'autore contrappone una prosa che è essenzialmente un anti-archivio, un luogo in cui tutto quello che è scartato dagli archivi ufficiali della memoria collettiva viene collezionato e assemblato secondo il criterio analogico, per cui, come si è detto più volte, l'uccisione dei bachi da seta diviene tragica allegoria dei campi di sterminio nazisti, mentre il Suffolk si rivela essere un paesaggio in cui si celano *segni* che vanno interpretati secondo l'ermeneutica dell'analogia.

¹¹⁵ Sul controllo delle pratiche discorsive si veda anche Foucault 1972.

IV. MEDIA, STORIA E TRAUMA: AUSTERLITZ

1. «*Quasi jenseits der Zeit*»

La riflessione teorica sul plesso semantico memoria-trauma-medialità è esplicitamente tematizzata in *Austerlitz*. L'eponimo protagonista è infatti uno storico dell'architettura e fotografo che inizialmente non ricorda nulla del suo traumatico passato. I suoi genitori sono stati deportati durante la Seconda Guerra Mondiale ed egli, all'età di quattro anni, è stato allontanato da Praga per mezzo di un *Kindertransport* e messo in salvo in Inghilterra, presso la famiglia di un pastore anglicano, dove crescerà col nome di Dafydd Elias. Alla morte dei genitori adottivi Austerlitz verrà a conoscenza del suo reale nome e delle sue origini.

Da un punto di vista diegetico la prosa consiste quasi esclusivamente di un lungo monologo riportato e filtrato da un anonimo io-narrante con cui il protagonista ha intrattenuto delle conversazioni. L'opera si articola pertanto in due blocchi narrativi differenti tra loro sia per ambientazione temporale sia per temi. Il primo blocco consiste in quelle che Austerlitz stesso definisce «unsere Antwerpener Konversationen» (A, 16): esse descrivono l'inizio dell'amicizia tra Austerlitz e il narratore, prendono le mosse nel 1967 nella “Centraal Station” della città di Anversa e proseguiranno in successivi incontri in Belgio e a Londra. Questo primo blocco narrativo è costituito da lunghi *excursus* di storia dell'arte e dell'architettura:

Unsere Antwerpener Konversationen, wie er sie später bisweilen genannt hat, drehten sich, seinen erstaunlichen Fachwissen entsprechend, in erster Linie um baugeschichtliche Dinge (A, 16).

La relazione tra protagonista e io-narrante si interrompe per un certo lasso di tempo, finché quest'ultimo, per una «eigenartige Verkettung von Umstände» (A, 50), non ritrova Austerlitz nel di-

cembre del 1996 nel bar del Great Eastern Hotel presso la stazione ferroviaria londinese di “Liverpool Street”. Mentre il narratore è ancora immerso nello «Erstaunen über die unverhoffte Wiederkehr von Austerlitz» (A, 58), questi

[hat] ohne auch nur ein Wort zu verlieren über unser nach solch langer Zeit rein zufällig erfolgtes Zusammentreffen, das Gespräch mehr oder weniger dort wieder aufgenommen, wo es einst abgebrochen war. (A, 64)

Come se non vi fosse stato alcuno stacco temporale, Austerlitz riprende la narrazione dal punto esatto in cui l’aveva interrotta anni prima, quasi si trattasse di un unico ininterrotto monologo. Il racconto della visita che Austerlitz compie all’Eastern Hotel costituisce il punto di partenza per la ricostruzione della propria biografia, che rappresenta l’argomento del secondo blocco narrativo:

[Austerlitz sagte, daß] wenn es nicht so zu spät wäre, so würde er mit mir den Rundgang noch einmal machen. Vor allem den Tempel würde er mir gerne zeigen und in diesem das Goldfarbene gemalte ornamentale Bildnis der unter einem Regenbogen schwimmenden dreistöckigen Arche, zu der gerade die Taube zurückkehrt, in ihrem Schnabel den grünen Zweig. [foto] Sondererweise, sagte Austerlitz, habe er heute gerade nachmittag, als er mit Pereira gestanden sei vor diesem schönen Motiv, an unsere so weit schon zurückliegenden belgischen Begegnungen gedacht, und daran, daß er bald für seine Geschichte, hinter die er erst in den letzten Jahren gekommen sei, einen Zuhörer finden müsse, ähnlich wie ich es seinerzeit gewesen sei in Antwerpen, Liège und Zeerbrugge. Und wenn er mich nun hier angetroffen habe in der Bar des Great Eastern Hotel, die er zuvor noch nie betreten hatte in seinem Leben, so sei das, entgegen jeder statistischen Wahrscheinlichkeit, von einer erstaunlichen, geradezu zwingenden Logik. (A, 67-68)

È un passo significativo, in cui il motivo biblico dell’arca, riprodotta anche nell’immagine inserita nel testo, allude a un patrimonio che è stato sottratto alla distruzione, alla *oblivio universalis*, e si intende tramandare: si tratta del passato di Austerlitz stesso, della sua memoria individuale, ma anche del ricordo delle vittime che rischiano di andare incontro all’oblio perchè la Storia, e in genere la memoria culturale, non ne reca traccia alcuna. La richiesta di un uditore non è esclusivamente legata alla necessità di un «protocollante della storia» che testimoni della veridicità della ricostruzione autobiografica, ma è funzionale ad una concezione etica della testi-

monianza. Secondo lo psicoanalista Dori Laub (1995), che ha condotto studi sui sopravvissuti ai Lager nazisti, la Shoah è da interpretarsi come evento limite che ha cercato di distruggere il concetto stesso di testimonianza. Il nazismo non si è limitato all'eliminazione fisica dei testimoni, ma, producendo un annullamento del concetto di Altro, ha cancellato anche l'esistenza del 'Tu' intrinseco ad ogni forma di testimonianza. Vi può essere racconto e testimonianza solo ripristinando questa istanza:

The testimony is, therefore, the process by which the narrator (the survivor) reclaims his position as a witness, reconstitutes the internal 'thou' and thus the possibility of a witness or a listener inside himself. (Laub 1995, 70)

La ricerca da parte di Austerlitz di un ascoltatore è pertanto da intendersi come condizione imprescindibile per poter comunicare e tramandare il passato che è stato recuperato e salvato dall'oblio: la presenza di un uditore costituisce il necessario presupposto della testimonianza.

Nel brano è inoltre presente una sorta di 'investitura poetica': Austerlitz sembra scegliere come uditore l'io-narrante poiché questi ha anzitutto ascoltato le lunghe e dotte riflessioni sulla storia dell'architettura condotte durante le precedenti «conversazioni anversane». Il prerequisito per il recupero mnestico sembra essere la conoscenza della storia dell'architettura. Lo stesso narratore, del resto, che mostra in realtà numerosi tratti in comune con Austerlitz, sembra interessarsi alla storia dell'architettura.¹¹⁶ La prosa si apre infatti con alcune sue riflessioni sul "Nocturama" e, successivamente, sulla "Centraal Station"; egli stesso visiterà poi per due volte la fortezza di Breendonk. Sembra esservi pertanto, tra Austerlitz e l'io-narrante, una sorta di 'affinità elettiva' che si pone sotto il segno dell'interesse per l'architettura, la quale in effetti costituisce un tema centrale che percorre l'intera prosa. Il narratore e il protagonista si soffermano sulle fortezze militari e, soprattutto, sulle stazioni ferroviarie. Nella prosa vengono descritte dettagliatamente la stazione di Anversa, la londinese "Liverpool Street Station", dove giungerà il piccolo Austerlitz, la parigina "Gare

¹¹⁶ L'interesse per l'architettura non è l'unico elemento ad accomunare i due personaggi: entrambi soffrono ad esempio di crisi nervose e di blocchi di memoria. L'io-narrante si presenta dunque come un *alter ego* del protagonista.

d'Austerlitz", nei cui pressi i Nazisti avevano eretto un campo di concentramento, la stazione praghese "Wilsonova", da cui partì il *Kindertransport* che avrebbe messo in salvo il protagonista, e "Holešovice", da cui sarà deportata Agáta, la madre di Austerlitz, alla volta di Auschwitz.

Le stazioni ferroviarie assumono una molteplice valenza allegorica: esse rimandano naturalmente al tema della Shoah, elemento che Austerlitz stesso mette in rilievo allorché, nel museo del ghetto di Theresienstadt, osserva «die Karten des großdeutschen Reichs und seiner Protektorate, die in meinem sonst hochentwickelten topographischen Bewußtsein immer nur weiße Flecken waren» e segue «dem Verlauf der Bahnlinien, die sie durchzogen» (A, 386). Esse incarnano altresì quelle «fantasies of megalomaniac empowerment and representation» (Arnold-de Simine 2006, 158) che sono tratto peculiare dell'architettura dell'era capitalistica.

È inoltre significativo che Austerlitz frequenti continuamente luoghi quali stazioni, sale d'attesa, hotel. Sono esempi di ciò che l'antropologo Marc Augè ha definito «nonluoghi» (Augè 2005), spazi non identitari e non relazionali in cui anonimi individui si incrociano senza entrare in relazione tra loro. La presenza dei «nonluoghi» è chiaramente da ricollegare alla condizione di 'esilio', geografico e culturale, che caratterizza il protagonista della prosa.

Le stazioni sono tuttavia da ricondurre soprattutto al tema della memoria individuale e culturale. Esse sono dei veri e propri «luoghi della memoria», secondo la definizione di Nora, in cui sono sedimentate le tracce del passato e sono altresì i luoghi privilegiati in cui tali tracce vengono riattualizzate in modo improvviso, incontrollato e assai spesso 'fantasmatico': i personaggi del passato vi ricompaiono infatti sotto forma di *revenantes*, di fantasmi che popolano le stazioni. La «Liverpool Street Station» appare ad Austerlitz come «einer der finstersten und unheimlichsten Orte von London, eine Art Untergang zur Unterwelt» (A, 188) poiché non è frequentata da moderni viaggiatori, ma da fantasmi. Austerlitz cerca di fornire documentazione del carattere spettrale della stazione inserendo un'immagine fotografica con al centro delle macchie luminose che sembrano effettivamente evocare presenze fantasmatiche (A, 189). Il protagonista appare pertanto come una sorta di Odisseo (post)moderno che compie una vera e propria *vékúia* per incontrare i morti che gli si manifesteranno sotto forma di fantasma.

Austerlitz ricorda inoltre come la stazione sorga su un terreno

che ha visto successive stratificazioni storiche:

Ich wußte, daß auf dem Gelände, über welchem der Bahnhof sich erhob, dereinst bis und die Mauern der Stadt heran Sumpfwiesen sich ausgedehnt hatten, die während der kalten Winter der sogenannten kleinen Eiszeit monatelang gefroren waren und auf denen die Londoner [...] Schlittschuh liefen [...] wie die Antwerpener an der Schelde [...]. Später wurden in den Sumpfwiesen nach und nach Drainagen gezogen, Ulmenbäume gepflanzt, Krautgärten, Fischweiher und weiße Sandwege angelegt, auf denen die Bürger am Feierabend spazierenkonnten [...]. (A, 190)

Tra i vari 'livelli archeologici' si colloca anche l'ospedale psichiatrico di Bedlam:

Aus dem Grund des heutigen Haupttraks des Bahnhofs und des Great Eastern Hotel, so erzählte Austerlitz weiter, stand bis das 17. Jahrhundert das Kloster des Ordens der heiligen Maria von Bethlehem [...]. Zu dem Kloster außerhalb Bishopgate gehörte auch das unter dem Namen Bedlam in die Geschichte eingegangene Krankenspital für verstörte oder sonst ins Elend geratene Personen. (A, 190)

Austerlitz si chiede se non siano ancora presenti, in qualche luogo, le tracce di quelle sofferenze:

und oft habe ich mich gefragt, ob das Leid und die Schmerzen, die sich dort über die Jahrhunderte angesammelt haben, je wirklich vergangen sind, ob wir sie nicht heute noch, wie ich bisweilen an einem kalten Zug um die Stirn zu spüren glaubte, auf unseren Wegen durch die Hallen und über di Treppen durchqueren. (A, 191)

Apparentemente il passato sembra essere sepolto e cancellato:

Der Wellbrookbach, die Wassergräben und Teiche, die Sumpfhühner, Schnepfen und Fischreihher, die Ulmen und Maulbeerbäume, der Hirschgarten Paul Pindars, die Kopfkranken von Bedlam und die Hungerleider von Angel Alley, aus der Peter Street, aus dem Sweet Apple Court und dem Swan Yard waren verschwunden, und verschwunden sind jetzt auch die nach Abermillionen zählenden Scharen, die tagein und tagaus, während eines ganzen Jahrhunderts durch Bahnhöfe von Broadgate und Liverpool Street Station zogen. (A, 194)

Diversa è tuttavia la percezione che ha Austerlitz:

Für mich aber, sagte Austerlitz, war es zu jener Zeit, als kehrten die Toten aus ihrer Abwesenheit zurück und erfüllten das Zwielflicht um mich her mit ihrem eigenartig langsamen, ruhelosen Treiben. (A, 194-96)

Non a caso il protagonista ricorda il ritrovamento nel 1984, nel corso di lavori di ristrutturazione della stazione, di quattrocento scheletri, evento di cui fornisce documentazione inserendo l'immagine fotografica di alcuni resti umani (A, 193). In tal modo le due fotografie della stazione spettrale e delle salme intendono mostrare visivamente al lettore ciò che altrimenti rimarrebbe per lo più oscuro e sarebbe visibile solo ad Austerlitz, il quale sembra disporre di una sorta di 'seconda vista': cioè che le stazioni sono il luogo deputato ad un ritorno dei morti in forma fantasmatica.

L'incontro fantasmatico con il passato raggiunge il suo momento culminante nella "Ladies' Waiting Room", dove Austerlitz era giunto al seguito del *Kindertransport*, e dove ora riesce a ricordarsi, in modo del tutto improvviso, del proprio passato. Egli vi arriva in modo del tutto casuale, mentre sta seguendo, per motivi che non gli sono chiari, un uomo con un turbante. Giunto nella sala, il protagonista ha l'impressione di trovarsi su una scena teatrale:

da trat ich schon [...] so wie ein Schauspieler, sagte Austerlitz, der auf die Bühne hinaustritt und im Augenblick des Hinaustretens das von ihm auswendig Gelernte mitsamt der Rolle, die er so oft gespielt hat, unwiderruflich und restlos vergißt. (A, 197)

È uno spazio irreali, in cui le leggi quotidiane della fisica non sembrano valere: Austerlitz fa riferimento ad esempio ad alcuni fasci di luce che erano penetrate nella sala e

beschrieben merkwürdige, gegen die Gesetze der Physik verstoßende Bahnen, gingen von der geraden Linien ab und drehten sich in Spiralen und Wirbeln um sich selber, ehe sie verschluckt wurden von den schwankenden Schatten (A, 198).

Sembra esserci qui un'allusione alla fisica relativistica di Einstein: la scena descritta rimanderebbe alla cosiddetta *singola-*

rità,¹¹⁷ cioè ad una curvatura infinita del *continuum* spazio-temporale (da cui si originerebbero i buchi neri) che determina un assorbimento totale della luce (che sospende la sua traiettoria lineare) e una sospensione della scansione lineare del tempo.¹¹⁸

Così prosegue la descrizione della sala:

Kaum einen Lindschlag lang sah ich zwischendurch riesige Räume sich auf-tun, sah Pfeilerreihen und Kolonnaden, die in die äußerste Ferne führten, Gewölbe und gemauerte Bogen, die Stockwerke über Stockwerke trugen, Stein-treppen, Holzstiegen und Leitern, die den Blick immer weiter hinaufzogen, Stege und Zugbrücke, die die tiefsten Abgründe überquerten und auf denen winzige Figuren sich drängten, Gefangene, so dachte ich mir, sagte Austerlitz, die einen Ausweg suchten aus diesem Verlies. (A, 198-99).

In questo spazio labirintico e stratificato, che secondo Arnold-de Simine (2006, 159) ricorda le *Carceri* di Piranesi, Austerlitz inizia a recuperare i primi lacerti mnestici provenienti dal proprio pas-sato:

Erinnerung wie diese waren es, die mich ankamen in dem aufgelassenen Ladies Waiting Room des Bahnhof von Liverpool Street, Erinnerungen, hinter denen und in denen viel weiter noch zurückreichende Dinge verbargen, immer das eine im andern verschachtelt, gerade so, wie die labyrinthischen Gewölbe, die ich in dem staubgrauen Licht zu erkennen glaubte, sich fortsetzen in unendlicher Folge. Tatsächlich hatte ich das Gefühl, sagte Austerlitz, als enthalte der Wartesaal, in dessen Mitte ich als ein Geblendeter stand, alle Stunden meiner Vergangenheit, all meine von jeher unterdrückten, ausgelöschten Ängste und Wünsche. (A, 200)

Ad un certo punto il protagonista, nella penombra della sala, scorge

zwei in Stil der dreißiger Jahre gekleidete Personen mittleren Alters [...]. Ja, und nicht nur den Priester sah ich und seine Frau, sagte Austerlitz, sondern ich sah auch den Knaben, den abzuholen sie gekommen waren. Er saß für sich allein seitab auf einer Bank. Seine Beine, die in weißen Kniesocken steckten,

¹¹⁷ Su questi temi si veda il classico Pais 2005.

¹¹⁸ Sebald ricorre al mondo della fisica, in particolar modo della fisica subatomica, in un'intervista in cui lo scrittore afferma che le immagini fotografiche ritrovate casualmente sono una sorta di «realer Nukleus und um diesen Nukleus herum einen riesigen Hof von Nichts» (Scholz 2000, 52).

reichten noch nicht bis an den Boden, und wäre das Rucksäckchen, das er auf seinem Schoß umfassen hielt, nicht gewesen, ich glaube, sagte Austerlitz, ich hätte ihn nicht erkannt. So aber erkannte ich ihn, des Rucksäckchen wegen, und erinnerte mich zum erstenmal, soweit ich zurückdenken konnte, an mich selber in dem Augenblick, in dem ich begriff, daß es in diesem Wartesaal gewesen sein mußte, daß ich in England angelangt war von mehr als einem halben Jahrhundert. (A, 201)

Il particolare dello zaino, di cui vi è tra l'altro una riproduzione fotografica all'inizio della prosa, è motivo costante e assume un chiaro rilievo simbolico: esso allude da un lato al destino di esule di Austerlitz, dall'altro sottolinea l'identificazione con il filosofo Ludwig Wittgenstein, su cui il protagonista sarebbe esemplato. E' dunque attraverso lo zaino che Austerlitz riesce a riconoscere se stesso bambino e a recuperare parte del proprio passato: da qui partirà poi la ricerca dei genitori, che costituirà il tema centrale della seconda parte della prosa.

Dopo aver avuto la prima importante 'epifanica' rammemorazione, del proprio passato, Austerlitz diviene consapevole anche del meccanismo difensivo («Selbstzensur meines Denkens» A, 206) che egli aveva attivato, in maniera inconscia, nei confronti del proprio passato rimosso. La storia dell'architettura, cui si era dedicato con foga quasi compulsiva, è da intendersi come una vera e propria freudiana *Deckerinnerung*, una forma di difesa dal trauma e allo stesso tempo una sorta di memoria compensativa del passato rimosso:

Darüber hinaus war ich ja andauernd beschäftigt mit der von mir Jahrzehnte hindurch fortgesetzten Wissenshäufung, die mir als ein ersatzweises, kompensatorisches Gedächtnis diente. (A, 205-206)¹¹⁹

¹¹⁹ Si veda anche il seguente passo, tratto da un colloquio iniziale tenuto con l'io-narrante: «Seit meiner Kindheit und Jugend, so hob er schließlich an, indem er wieder hinblickte zu mir, habe ich nicht gewußt, wer ich in Wahrheit bin. Von meinem heutigen Standpunkt aus sehe ich natürlich, daß allein mein Name, und die Tatsache, daß mir dieser Name bis in mein fünfzehntes Jahr vorenthalten geblieben war, mich auf die Spur meiner Herkunft hätten bringen müssen, doch ist mir in den letztvergangenen Zeit auch klar geworden, weshalb eine meiner Denkfähigkeit vor- oder übergeordnete und offenbar irgendwo in meinem Gehirn mit der größten Umsicht waltende Instanz mich immer vor meinem eigenen Geheimnis bewahrt und systematisch davon abgehalten hat, die naheliegendsten Schlüsse

Da quanto detto sin qui emerge chiaramente come gli edifici, e in particolar modo le stazioni ferroviarie, siano una metafora spaziale della memoria culturale e individuale e dei meccanismi che vi sono sottesi. La “Ladies Waiting Room” visualizza metonimicamente l'intrico dei ricordi rimossi che caratterizza la memoria individuale di Austerlitz. Qui Sebald ricorre ad una metafora ‘spaziale’ della memoria che ha le sue origini nella mnemotecnica antica e giunge fino a Freud.¹²⁰ La stazione, con la sua struttura labirintica e stratiforme e con il suo carattere ctonio, mostra infatti la natura topologica della psiche, nel suo rapporto tra conscio e inconscio, così come è stata descritta da Freud, secondo il quale l'attività mnestica è da interpretarsi come scavo archeologico tra gli strati della psiche alla ricerca di ricordi rimossi, ma presenti. La spazialità allude infatti non all'idea di ordine e catalogazione, ma a quella di inaccessibilità e involontarietà del ricordo che è presente, ma non disponibile.

Gli edifici, e le stazioni ferroviarie in particolare, sono una metafora spaziale anche della memoria collettiva, anch'essa basata, come nel caso della memoria individuale di Austerlitz, sull'intricata stratificazione e sulla rimozione delle tracce del passato. Ne è una esemplificazione proprio la “Liverpool Street Station”, la quale sorge in un luogo dove i nazisti avevano accumulato i beni sottratti agli ebrei. La stazione si erige *fisicamente*, si potrebbe dire, sulla *rimozione* della ricordo *culturale* delle migliaia di vittime dei nazisti, le cui «Schmerzespuren» sono tuttavia ancora presenti, benché non immediatamente disponibili. La metafora spaziale della memoria, e la connessa ‘spazializzazione del tempo’, ha conseguenze importanti perché porta a una relativizzazione e sospensione dell'idea stessa di tempo. Mentre dall'Osservatorio di Greenwich sta scattando alcune fotografie al circostante panorama («noch indem er mit seiner Kamera hantierte» A, 149), Austerlitz tiene una lunga disquisizione sul tempo:

Die Zeit, so sagte Austerlitz in der Sternkammer von Greenwich, sei von allen unseren Erfindungen weitaus die künstlichste und, in ihrer Gebundenheit an den um die eigene Achse sich drehende Planeten, nicht weniger willkürlich als

zu ziehen und die diesen Schlüssen entsprechend Nachforschungen anzustellen» (A, 68-69).

¹²⁰ Sulla mnemotecnica antica si veda il classico saggio della Yates (1993). Sulle metafore spaziali della memoria si vedano Assmann 2002 e 2007. Sul modello freudiano e i legami con Sebald si veda Kilbourn 2004.

etwa eine Kalkulation es wäre, die ausginge von Wachstum der Bäume oder von der Dauer, in der ein Kalkstein zerfällt [...]. Warum steht die Zeit an jenem Ort ewig still und verrauscht und überstürzt sich an einem anderen? Könnte man nicht sagen, sagte Austerlitz, daß die Zeit durch die Jahrhunderte und Jahrtausende selber ungleichzeitig gewesen ist? Schließlich ist es noch nicht lange her, daß sie sich ausdehnt überall hin. Und wird nicht bis auf den heutigen Tag das Leben der Menschen in manchen Teilen der Erde weniger von der Zeit regiert als von den Witterungsverhältnissen und somit von einer unquantifizierbaren Größe, die das lineare Gleichmaß nicht stetig kennt, nicht stetig fortschreitet, sondern sich in Wirbeln bewegt, von Stauungen und Einbrüchen bestimmt ist, in andauernd sich verändernder Form wiederkehrt und, niemand weiß wohin, sich entwickelt? Das Außer-der-Zeit-Sein, sagte Austerlitz, das für die zurückgebliebenen und vergessenen Gegenden im eigenen Land bis vor kurzem beinahe genauso wie für die unentdeckten überseeischen Kontinente dereinst gegolten haben, gelte nach wie vor, selbst in einer Zeitmetropole wie London. Die Toten seien ja außer der Zeit, die Sterbenden und die vielen bei sich zu Hause oder in den Spitälern liegenden Kranken, und nicht nur diese allein, genüge doch schon ein Quantum persönlichen Unglücks, um uns abzuschneiden von jeder Vergangenheit und jeder Zukunft. (A, 149-51)

Si tratta di un passo di notevole rilevanza. Allo scorrere lineare del tempo, presupposto fondamentale di una visione della storia che celebra l'inarrestabile progresso dell'umanità, Austerlitz contrappone una visione 'asincrona' del tempo, il cui corso muta velocità a seconda dei punti e dei luoghi, fino ad essere sospeso dalle catastrofi e dai dolori dell'umanità. Riprendendo ancora una volta metafore tratte dal mondo della fisica relativistica e quantistica, Austerlitz afferma che un «Quantum» di infelicità personale è sufficiente a collocarci fuori da qualsiasi passato o futuro. I morti si collocano fuori da ogni flusso temporale, ed è pertanto possibile incontrarli. La spazializzazione del tempo fa sì che i singoli istanti temporali non si collochino su un asse lineare, ma siano tutti presenti nello spazio, e dunque non vi sia una reale distinzione tra passato, presente e futuro: Austerlitz ritiene che

die Zeit nicht verginge, nicht vergangen sei, [...], daß sämtliche Zeitmomente gleichzeitig nebeneinander existierten, beziehungsweise, daß nichts von dem, was die Geschichte erzählt, wahr wäre, das Geschehene noch gar nicht geschehen ist, sondern eben erst geschieht, in dem Augenblick, in dem wir an es denken [...]. (A, 152)

Successivamente Austerlitz ritornerà sullo stesso tema:

Wenn ich beispielsweise irgendwo auf meinem Wegen durch die Stadt in einen jener stillen Höfe hineinblicke, in denen sich über Jahrzehnte nichts verändert hat, spüre ich beinahe körperlich, wie sich die Strömung der Zeit im Gravitationsfeld der vergessenen Dinge verlangsamt. Alle Momente unseres Lebens scheinen mir dann in einem einzigen Raum beisammen, ganz als existierten die zukünftigen Ereignisse bereits und harrten nur darauf, daß wir uns endlich in ihnen einfinden [...] (A, 367)

Gli oggetti dimenticati hanno una ‘massa’ tale da curvare lo spazio-tempo fino a rallentare o sospendere il fluire del tempo: tutti i singoli istanti di tempo sono presenti perché non si dispongono lungo una linea retta, ma si addensano nello spazio. Austerlitz giunge a ipotizzare la possibilità di compiere viaggi nel tempo:

Und wäre es nicht denkbar, fuhr Austerlitz fort, daß wir auch in der Vergangenheit, in dem, was schon gewesen größtenteils ausgelöscht ist, Verabredungen haben und dort Orte und Personen aufsuchen müssen, die, quasi jenseits der Zeit, in einem Zusammenhang stehen mit uns? (A, 367)

La spazializzazione del tempo conduce ad «eine Art Metaphysik der Geschichte [...], in der das Erinnernte noch einmal lebendig wurde» (A, 23); al posto del tempo lineare vi sarebbero

nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte Räume, zwischen denen die Lebendigen und die Toten, je nachdem ihnen zumute ist, hin und her gehen können. (A, 269)

Alla visione lineare del tempo, percepita come perdita, Austerlitz contrappone una visione spaziale: i singoli momenti del passato, i singoli ricordi sono sedimentati in un determinato luogo. Ricordare significa ritrovare quello specifico ‘luogo della memoria’. Ed è questa visione ‘stereometrica’ del tempo che consente il ritorno dei morti *sub specie phantasmatis*.

2. *Dialettica dell’Illuminismo*

L’architettura non si limita ad essere metafora spaziale della memoria individuale e collettiva. Fra i numerosi edifici descritti nella

prosa, particolarmente significativo è quello descritto *in limine* al testo, che ha pertanto un valore programmatico. Si tratta della stazione di Anversa, in particolar modo della “Salle des pas perdus” in cui l’io-narrante incontra per la prima volta Austerlitz. Egli espone al suo anonimo uditore una lunga e dottissima relazione in cui ricostruisce le origini della sala realizzata, per volere di Leopoldo II, dall’architetto Louis Delacenserie:

Gegen Ausgang des 19. Jahrhunderts, so hatte Austerlitz auf meine Fragen nach der Entstehungsgeschichte des Antwerpener Bahnhofs begonnen, als Belgien, als dieses auf der Weltkarte kaum zu erkennende graugelbe Fleckchen, mit seinen kolonialen Unternehmungen sich auf dem afrikanischen Kontinent ausbreitete, als an den Kapitalmärkten und Rohstoffbörsen von Brüssel die schwindelerregendsten Geschäft gemacht wurden und die belgischen Bürger, von grenzenlosem Optimismus beflügelt, glaubten, ihr so lange unter der Fremdherrschaft erniedrigtes, zerteiltes und in sich uneiniges Land stehe nun im Begriff, als eine neue Wirtschaftsgroßmacht sich zu erheben, in jener Zeit weit schon zurückliegenden und doch unser Leben bis heute bestimmenden Zeit, war es der persönliche Wunsch des Königs Leopold, unter dessen Patronat sich der anscheinend unaufhaltsame Fortschritt vollzog, die nun auf einmal im Überfluß zur Verfügung stehenden Gelder an die Errichtung öffentlicher Bauwerk zu wenden, die seinem aufstrebenden Staat ein weltweites Renommee verschaffen sollte. (A, 17-18)

Secondo le affermazioni di Austerlitz, la stazione appare come un luogo sacro, come una «dem Welthandel und Weltverkehr geweihten Kathedrale» (A, 20). In questo «monumental[es] Bauwerk» (A, 20) vengono celebrate le «Gottheiten des 19. Jahrhunderts [...] der Bergbau, die Industrie, die Verkehr, der Handel und das Kapital» (A, 21). Tra i vari emblemi allegorici che ornano la sala, l’attenzione di Austerlitz è attirata da «das heraldische Motiv des Bienenkorbs», il quale

nicht, wie man zunächst meinen möchte, die dem Menschen dienstbar gemachte Natur versinnbildlicht, auch nicht etwa den Fleiß als eine gemeinschaftliche Tugend, sondern das Prinzip der Kapitalakkumulation. (A, 21)

La divinità che domina questo moderno Pantheon è quella del tempo:

Und unter all diesen Symbolbildern, sagte Austerlitz, stehe an höchster Stelle die durch Zeiger und Zifferblatt vertretene Zeit. (A, 19)

Essa è rappresentata allegoricamente dall'orologio che

als Statthalterin der neuen Omnipotenz rangiere sie noch über dem Wappen des Königs und dem Wahlspruch *Eendracht maakt macht*. (A, 21-22)

Nella scena descritta il motivo del tempo ricorre in modo quasi ossessivo. Esso infatti era già stato evocato dalla figura della barista, che sembra presentarsi come la versione (post)moderna delle rappresentazioni allegoriche del tempo così diffuse nel XVI e XVII secolo, e dall'orologio presente nel bar:

Von dieser Dame, dessen Wasserstoffblondes Haar zu einem vogelnestartigen Gebilde aufgetürmt war, behauptete Austerlitz beiläufig, sie sei die Göttin der vergangenen Zeit. Tatsächlich befand sich an der Wand hinter ihr, unter dem Löwenwappen des Belgischen Königreichs, als Hauptstück des Buffetsaals eine mächtige Uhr [...] Während der beim Reden eintretenden Pausen merkten wir beide, wie unendlich lang es dauerte, bis wieder eine Minute verstrichen war, und wie schrecklich uns jedesmal, trotzdem wir es doch erwarteten, das Vorrücken dieses, einem Richtschwert gleichenden Zeigers schien, wenn er das nächste Sechzigstel einer Stunde vor der Zukunft abtrennte mit einem derart bedrohlichen Nachzittern, daß einem beinahe das Herz aussetzte dabei. (A, 16-17)

Austerlitz sottolinea ancora l'eclettismo dello stile architettonico: esso «an sich lachhaft [...] sei in Wahrheit das konsequente Stilmittel der neuen Epoche» (A, 20-21). Al giorno d'oggi, tuttavia, la sala nel suo complesso si presenta come un ambiente bizzarro («phantastisch»), sfarzoso e allo stesso tempo decadente («in diesem prunkvollem, damals allerdings stark untergekommenen Foyer» A, 13), ma soprattutto privo di ogni funzionalità:

Jetzt aber sah ich, wie weit der unter dem Patronat des Königs Leopold II. errichtete Bau über das bloß Zweckmäßige hinausreichte (A, 12)

La descrizione e l'*interpretazione* che Austerlitz propone dell'edificio architettonico sembra riprendere numerosi aspetti del pensiero di Walter Benjamin così come si delinea soprattutto nel *Passagen-Werk*. Si tratta, come noto, di un complesso studio della

cultura capitalistica moderna che prende le mosse da una disamina critica della realtà urbana e metropolitana della Parigi del XIX secolo. Secondo Benjamin la città di Parigi, in quanto modello della metropoli moderna nell'era del capitalismo avanzato, incarna il *locus* della riconfigurazione del mito, delle forze arcaiche e delle compulsioni creaturali che vanno di pari passo con un progressiva regressione delle facoltà razionali verso un sonno paralizzante:

Il capitalismo fu un fenomeno culturale col quale un nuovo sonno affollato di sogni avvolse l'Europa, dando vita ad una riattivazione delle forze mitiche. (OC IX, 436)

Nella moderna città contemporanea gli esseri umani sono soggetti al dominio e agli inganni della «seconda natura» (Marx) che essi stessi hanno creato: l'ambiente delle merci, delle macchine e degli edifici. Benjamin vede Parigi come «Zeitraum» e come «Zeit-Traum» (OC IX, 433) come panorama onirico, come luogo chimerico delle fantasmagorie della merce in cui dominano le visioni oniriche di una collettività sognante:

È ad esso che dobbiamo guardare perché sia possibile – nella moda come nella pubblicità, negli edifici come nella politica – interpretare il XIX secolo come la sequenza delle sue visioni oniriche. (OC IX, 434)

Secondo Benjamin la fantasmagoria e il mitico appaiono nella modernità in differenti modalità. Una delle principali forme di pensiero mitico consiste nella feticizzazione e conseguente sacralizzazione delle merci che vengono profuse e mostrate in modo sempre più spettacolare in edifici quali i *Passages*, tra cui si aggira il *flâneur*¹²¹ e in cui ha luogo un vero e proprio *culto* della merce. Un'altra modalità con cui si manifesta il pensiero mitico consiste nella dottrina del progresso tecnico e scientifico, mito che in realtà, secondo Benjamin, non conduce affatto ad una autentica liberazione dell'uomo. Esso implica in realtà il saccheggio della natura, la sottomissione dei popoli colonizzati, il violento sfruttamento dell'altro. Un altro aspetto tipico della modernità è la *moda*. Con essa il mondo delle merci appare soggetto ad un perpetuo cambiamento, in realtà la moda è «apparenza del sempre uguale» (OC IX, 116), è «il-sempre-lo-stesso» travestito fantasmagoricamente da

¹²¹ Sulla presenza del *flâneur* in Sebald e Benjamin si veda Riedl 2008.

«sempre-nuovo» (OC IX, 116). In tal modo essa risponde a due esigenze infantili: da un lato al desiderio superficiale del sempre nuovo, dall'altro alla ripetizione del noto. Per Benjamin sono però gli edifici di Parigi ad assumere una valenza *monadologica* di particolare rilievo: egli vede l'architettura «come testimonianza principale della latente 'mitologia'» (OC IX, 908). Le forme più importanti di architettura sono i *Passages*, «case di sogno della collettività» (OC IX, 454) dove si attua il culto della merce, ma che incarnano anche le segrete pulsioni della collettività sognante:

Questo stato della coscienza, suddivisa dalla veglia e dal sonno in una molteplicità di sezioni e di spicchi, va ora solo trasposto dall'individuo alla collettività. Va ora da sé che gran parte di ciò che per l'individuo è esterno appartiene per la collettività alla propria interiorità: le opere architettoniche, le mode. (OC IX, 434)

Proprio come per Freud gli impulsi frustrati e i desideri repressi dell'individuo si manifestano nei sogni in forme simboliche, analogamente per Benjamin gli edifici, e gli oggetti ivi contenuti, sono emanazioni fantasmagoriche di un soggetto collettivo, della «collettività sognante», per cui da un lato le stazioni ferroviarie, i musei, i *Passages* celebrano il prestigio e il potere imperiale, incarnano e materializzano in sé la pulsione aggressiva, la volontà di sopraffazione, dall'altro le merci, nella loro profusione e ostentazione, sono l'oggetto verso cui le pulsioni erotiche vengono deviate dal loro oggetto legittimo, il corpo vitale dell'altro, e proiettate così su oggetti inanimati e feticizzati.¹²²

Secondo Benjamin la dissoluzione del «mito» può realizzarsi in modo *dialettico* poiché le forme mitiche stesse contengono in sé i germi del loro stesso abbandono e la promessa della loro stessa trascendenza. Ad esempio, il ciclo della moda produce ciò che è di moda, ma anche il fuori-moda, l'antiquato. L'obsolescenza rappresenta il contrappunto critico della merce: il suo carattere *desueto*¹²³ e l'esistenza postuma dell'artefatto negano la sua valutazione e il suo significato originari. La merce da feticcio si trasforma in fossile e appare sempre più strettamente collegata all'allegoria non solo per l'arbitrarietà che caratterizza, rispettivamente, il rapporto tra significante/significato e valore d'uso/valore di scambio, ma

¹²² Sulla figura del feticcio in Benjamin si veda Desideri 2001.

¹²³ Sugli oggetti desueti cfr. Orlando 1993.

anche per il carattere desueto e *archeologico* che la connota. L'oggetto desueto, in quanto relitto allegorico, mostra in tal modo, contro ogni ideologia fondata sul progresso, come gli oggetti vadano incontro alle forze rovinose del tempo. L'allegorista è colui che percepisce il carattere transeunte del mondo materiale come parte di una storia naturale, testimonia la disintegrazione del mondo delle cose e «mostra la *facies hippocratica* del passato pietrificato come un paesaggio primevo» (DB, 70). Ecco pertanto che le merci e gli oggetti del capitalismo del XIX secolo appaiono oggi come «i residui di un mondo di sogno» (DB, 17), come le rovine e i fossili che un archeologo colleziona per ricostruirne le origini.

Le osservazioni critiche formulate da Austerlitz sembrano richiamare chiaramente questi aspetti del pensiero benjaminiano. La "Salle de pas perdus", in quanto relitto *defunzionalizzato*, si presenta come frammento *monadologico* che riassume in sé la modernità stessa. Lo *sguardo archeologico* e *allegorico* di Austerlitz ricostruisce infatti le origini della costruzione architettonica, che risalgono alle conquiste coloniali del Belgio e all'avvento del capitalismo. Essa si pone sotto il segno della sopraffazione economica e politica che vede nel guadagno e nell'accumulazione capitalistica una nuova forma di culto. La sala incarna lo stolido mito del progresso, che traveste in realtà l'istinto all'aggressione, al saccheggio della natura (si pensi all'emblema dell'alveare), alla spoliazione dei popoli colonizzati nella ricerca di lussi esotici (si pensi alle varie decorazioni esotiche della sala), al violento sfruttamento dell'altro. Non è un caso inoltre che l'eclettismo, secondo quanto Austerlitz afferma, appaia la forma stilistica più adatta: l'accumulazione di stili, ornamenti, emblemi e figure allegoriche sembra costituire l'*analogon* estetico del dominio della merce e dell'accumulazione di beni. La stazione è fossile e rovina di un passato glorioso ormai decaduto. In tal modo l'edificio-rovina si presenta come un *Zeit-Raum*, come uno spazio fisico in cui si sedimenta la storia della moderna società capitalistica posta sotto il segno della violenza, ma anche della caducità e dell'obsolescenza.

Con analogo sguardo archeologico e allegorico Austerlitz osserva la stazione londinese di Liverpool Street. Essa appare come una rovina fossile di una civiltà industriale ormai decaduta:

Der Schotter zwischen den Geleisen, die rissigen Schwellen, die Ziegmauer, die Steinsockel, die Gesimse und Scheiben der hohen Seitenfenster, die hölzernen Kioske der Kontrolleure, die hoch aufragenden gußeisernen Säulen

mit den palmbrätig verzierten Kapitellen, dies alles war eingeschwärzt von einer schmierigen Schicht, die sich im Verlauf eines Jahrhunderts gebildet hatte aus Koksstaub und Ruß, Wassedampf, Schwefel und Dieselöl. (A, 188-89)

Austerlitz, come si è visto, guida l'io-narrante (e il lettore) attraverso le «stratificazioni storiche» sedimentatesi nell'edificio che vanno dalla bonifica degli acquitrini sino all'istituzione manicomiale di Bedlam. La stazione si presenta come «immagine irrigidita» di una natura violata dall'uomo e segnata dalla morte, tanto che in essa sembrano ancora presenti le tracce della sofferenza e della decadenza. Ne emerge una concezione neobarocca della storia vista come cumulo di sofferenze e rovine, come «storia naturale». Tale visione funerea culmina con il riferimento alla Broad Street Station, nel cui cantiere sono stati riportati alla luce un numero enorme di cadaveri. L'immagine delle salme ritrovate si pone volutamente in relazione con quella, riprodotta subito dopo, delle piante dei tracciati ferroviari

die auf den von Ingeniuieren angefertigten Plänen sich ausnahmen wie Muskel- und Nervenstränge in einem anatomischen Atlas. (A, 194)

La metafora anatomica applicata alla stazione, insieme alla riproduzione delle immagini fotografiche, ne fa una sorta di 'salma', di reliquia secolarizzata che colloca la storia umana, contro ogni forma di ingenuo ottimismo razionalistico, sotto il segno della φύσις. Le stazioni londinesi, come quella di Anversa o quella parigina di Austerlitz, sono *Zeit-Räume*, sono rovine in cui il *Grübler* legge la storia della civiltà moderna, secondo la lezione benjaminiana e in generale della Scuola di Francoforte, come il luogo in cui il mito della razionalità, del progresso e dell'accumulazione capitalistica si rovesciano dialetticamente in una cieca irrazionalità che avrà come evento limite la Shoah.

È tuttavia soprattutto negli *excursus* sulla nascita e lo sviluppo delle fortificazioni che Austerlitz mette maggiormente in rilievo il contrasto dialettico tra l'apparente razionalità del pensiero occidentale e l'irrazionale quanto compulsiva tensione alla difesa, al controllo e alla sopraffazione che dominano la *biopolitica* moderna. La dimensione fobico-irrazionale della storia culturale europea si manifesta in modo particolarmente chiaro nelle fortificazioni a forma di stella sorte a partire dal XVII secolo. L'attenzione per le forme geometriche a stella, o regolate dalla sezione aurea, diventa il se-

gno di una razionalità strumentale che si rovescia dialetticamente in violenza e dominio. L'esempio più significativo di questo rovesciamento dialettico è rappresentato dalla fortificazione di Anversa:

Niemand, sagte Austerlitz, habe heute auch nur einen annähernden Begriff von der Uferlosigkeit der Literatur zum Festungsbau, von der Phantastik der in ihr niedergelegten geometrischen, trigonometrischen und logistischen Kalkulation, von der hypertrophischen Auswüchsen der Fachsprache der Fortifikations- und Belagerungskunst [...], doch sei selbst von unserem jetzigen Standpunkt aus zu erkennen, daß sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts aus den verschiedenen Systemen schließlich das stern- [immagine] artige Zwölfeck mit Vorgraben als der bevorzugte Grundriß herauskristallisierte, ein sozusagen aus dem Goldenen Schnitt abgeleitetes idealtypisches Muster, das [...] sogar dem Verstand des Laien ohne weiteres einleuchtete als ein Emblem der absoluten Gewalt sowohl als des Ingeniums der in ihrem Dienst stehenden Ingenieure. (A, 26-27)¹²⁴

La costruzione difensiva, sorta sotto il segno della razionalità e dell'armonia divina, di cui la sezione aurea era simbolo, si rovescia in fobica ossessione,¹²⁵ in costruzione irrazionale, inutile, elefantica, che ha in sé i segni della futura rovina:

die ins Überdimensionale hinausgewachsenen Bauwerke schon den Schatten ihrer Zerstörung vorauswerfen und konzipiert sind von Anfang an im Hinblick auf ihr nachmaliges Dasein als Ruinen. (A, 32)

Nell'episodio della presa di Anversa, «der ganze Wahnsinn, so sagte Austerlitz, des Befestigungs- und Belagerungswesens offenkundig wurde». È inoltre significativo che Austerlitz collochi lo sviluppo di questo tipo di fortificazioni, e i relativi eccessi irrazionalistici, all'inizio della modernità, nel XVII secolo, in concomitanza con quelle trasformazioni economiche,¹²⁶ sociali e culturali che saranno alla base del successivo progetto illuministico e fa-

¹²⁴ Nella citazione l'aggettivo *sternartig* è interrotto dall'inserimento di un'immagine fotografica che mostra la struttura a stella della fortificazione di Anversa.

¹²⁵ Cfr. «[die] Befestigungsmaßnahmen [sind] grundsätzlich geprägt seien von einer Tendenz zu Paranoider Elaboration» (A, 27-28).

¹²⁶ Cfr. «das durch die rapide industrielle und kommerzielle Entwicklung eingeleitete Wachstum Antwerpers» (A, 30).

voriranno l'avvento del capitalismo. Il punto culminante dello sviluppo elefantico della fortezza di Anversa è rappresentato dalla costruzione della terza cinta muraria: «Fort Breendonk». Esso viene ultimato poco prima della Grande Guerra e sarà poi trasformato in Lager dai nazisti nel corso della seconda guerra mondiale. In seguito al colloquio avuto con Austerlitz, l'io-narrante si reca il giorno successivo in visita alla fortificazione, divenuta poi museo. Il narratore non è in grado di individuarvi alcuna forma razionale o geometrica:

In meinem Kopf hatte ich von dem gestrigen Gespräch noch das Bild einer sternförmigen Bastion mit hoch über einem exakten geometrischen Grundriß aufragenden Mauer, aber was ich jetzt vor mir hatte, das war eine niedrige, an der Außenflanken überall abgerundete, auf eine grauenvolle Weise bucklig und verbacken wirkende Masse Beton, der breite Rücken, so dachte ich mir, eines Ungemüts, das sich hier, wie ein Walfisch aus den Wellen, herausgehoben hatte aus dem flandrischen Boden. [...] Von welchem Gesichtspunkt ich dabei die Anlage auch ins Auge zu fassen versuchte, sie ließ keine Bauplan erkennen, verschob andauernd ihre Ausbuchtungen und Kehlen und wuchs so weit über meine Begriffe hinaus, daß ich sie zuletzt mit keiner mir bekannten Ausformung der menschlichen Zivilisation, nicht einmal mit den stummen Relikten unserer Vor- und Frühgeschichte in irgendeinen Zusammenhang bringen konnte. (A, 33-34)

La fortificazione è un'unica

monolithische Ausgeburt der Häßlichkeit und der blinden Gewalt. Auch als ich später den symmetrischen Grundriß des Forts studierte, [...] da konnte ich in ihm, trotz seiner nur offenbar rationalen Struktur, allenfalls das Schema irgendeines krebstartigen Wesens, nicht aber dasjenige eines vom menschlichen Verstand entworfenen Bauwerks erkennen. (A, 35-36)

La moderna razionalità si è rovesciata dialetticamente nel suo opposto: ciò che era nato sotto il segno della ragione e della 'divina proporzione' si trasforma in una creatura mostruosa, frutto di una cieca violenza che avrà come estremo e tragico esito la Shoah. Il motivo iconotestuale della stella, presente in modo costante nel corso di tutta la prosa, allude allegoricamente proprio a questo mutamento: da segno della razionalità (la sezione aurea) essa, con una chiara allusione alla stella di David, si è rovesciata nella cieca e irrazionale violenza del genocidio.

Le stesse caratteristiche si ritrovano a Terezín, sede del ghetto di Theresienstadt. Vi rimangono i ruderi desolati di una «sternförmig» (A, 272), «gleich dem idealen Sonnenstaatswesen Campanellas nach einem strengen geometrischen Raster angelegten Festungsstadt» (A, 275).¹²⁷ Si tratta di una città spettrale, da cui sembra assente ogni traccia di vita umana:

Ich konnte mir nicht denken, sagte Austerlitz, wer oder ob überhaupt irgend jemand in diesen öden Gebäuden noch wohnte, trotzdem mir andererseits aufgefallen war, in welcher großer Zahl in der Hinterhöfen mit roter Farbe grob nummerierte Aschenkübel der Wand entlang aufgereiht waren. (A, 275-76)

Evidente è l'allusione alle vittime della Shoah, ulteriormente rafforzata dalla riproduzione fotografica che mostra gli «Aschenkübel». Significativa è anche la visita al museo del ghetto, dove Austerlitz afferma

zum erstenmal mit einer Vorstellung von der Geschichte der Verfolgung, die mein Vermeidungssystem so lange abgehalten hatte von mir und die mich nun, in diesem Haus, auf alle Seiten umgab [...] war wie geblendet von den Dokumenten zur Bevölkerungspolitik der Nationalsozialisten, von der Evidenz ihres mit einem ungeheuren, teils improvisierten, teils bis ins letzte ausgeklügelten Aufwand in die Praxis umgesetzten Ordnungs- und Sauberkeitswahn [...]. Das alles begriff ich nun und begriff es auch nicht, denn jede Einzelheit [...] überstieg bei weitem mein Fassungsvermögen. [...] Bilanzblätter sah ich, und Totenregister, überhaupt Verzeichnisse jeder nun denkbaren Art und endlosen Reihen von Zahlen und Ziffern, mit denen die Amtswalter sich darüber beruhigt haben müssen, daß nichts unter ihrer Aufsicht verloren ging. Und jedesmal, wenn ich jetzt an das Museum von Terezín zurückdenke, sagte Austerlitz, sehe ich das gerahmte Grundschema der sternförmigen Festung [...] das Modell einer von der Vernunft erschlossenen, bis ins geringste geregelten Welt. (A, 286-88)

Quella che nelle intenzioni dei nazisti doveva presentarsi come la forma più alta di razionalità e tecnologia, il «Ghettosystem», ha prodotto la più grande sciagura del XX secolo.

¹²⁷ È da notare come il motivo della città ideale venga ironicamente ripreso e 'degradato' nella riproduzione fotografica che segue la citazione, dove è riprodotta un'insegna con la scritta "Ideal" situata nello scenario desolato di Theresienstadt.

Non è dunque un caso che, secondo Austerlitz, ogni edificio architettonico moderno sia caratterizzato dall'«Ordnungszwang» e dal «Zug ins Monumentale»: ciò dimostra che

eigentlich die gesamte Bau- und Zivilisationsgeschichte des bürgerlichen Zeitalters, die ich erforschte, in die Richtung der damals bereits sich abzeichnenden Katastrophe drängte. (A, 205)

La storia dell'architettura e delle fortificazioni diventa, allo sguardo allegorico e archeologico di Austerlitz, un'allegoria dell'intera storia culturale della Modernità. In particolar modo è la condizione di rovina che permette di disvelare il proprio contenuto di verità: le rovine mostrano come la storia della modernità, nata sotto gli auspici della ragione e della razionalità, sia stata segnata da un rovesciamento dialettico nell'irrazionalità e nella violenza. È qui chiaro, come si è più volte detto, il debito nei confronti di Benjamin e della *Dialektik der Aufklärung* di Adorno e Horkheimer, ma proprio il «Ghettosystem» mostra un altro strumento della razionalità moderna su cui si sofferma l'attenzione di Sebald, l'*archivio* (che ha le sue varianti nella *biblioteca* e nel *museo*),¹²⁸ ed è qui evidente l'influenza del pensiero di Foucault e Derrida.

Foucault indica nell'«età classica» un momento di cesura in cui si afferma la «moderna razionalità» che investe l'economia (agli individui si richiedono precise prestazioni produttive), la forma politica (si pensi alla forma dello Stato Assoluto inteso come principio d'ordine) e il discorso filosofico (si pensi a Cartesio e al *Discorso sul Metodo*). Questa forma di pensiero, basata sulla «crudele ragione delle identità e delle differenze» (Foucault 1988, 65), nel momento stesso in cui si definisce e costituisce, stabilisce anche cosa sia da escludere in quanto irrazionale: allontana da sé l'Altro, il diverso, il folle. Il progetto della Modernità, basato sulla creazione di un ordine razionale tanto nella sfera filosofica quanto in quella economica e sociale, si serve di una logica ambivalente basata sulla rigida dicotomia inclusione/esclusione. Questa logica trova la sua manifestazione più precipua nell'*archivio* che, secondo il filosofo, non coincide con la somma di tutti i materiali che possono essere conservati, ma è la legge stessa di quello che può essere conservato e archiviato:

¹²⁸ Su questi temi sono fondamentali Long 2006 e 2008.

L'archivio è anzitutto la legge di ciò che può essere detto, il sistema che governa l'apparizione degli enunciati come avvenimenti singoli. Ma l'archivio è anche ciò che fa sì che tutte queste cose dette non si ammucchino all'infinito in una moltitudine amorfa, non si iscrivano in una linearità senza fratture e non scompaiano solo per casuali accidentalità esterne. [...] L'archivio [...] è ciò che, alla radice stessa dell'enunciato-evento e nel corpo in cui si dà, definisce fin dall'inizio il sistema della sua enunciabilità. (Foucault 1994, 36)

L'archivio è strumento di potere che programma e determina ogni forma di discorsività. Esso si basa però su una logica contraddittoria: da un lato vi è l'aspirazione alla creazione di un onnicomprensivo ordine razionale, ad una catalogazione del reale, ma allo stesso tempo questo comporta inevitabilmente che tutto quanto non trova posto in tale ordine venga necessariamente sentito come minaccioso Altro che va eliminato. Alla sistematizzazione e catalogazione è inevitabilmente legata la produzione/eliminazione dell'Altro, del diverso, del rifiuto:¹²⁹ ancora una volta la moderna razionalità si rovescia nel suo contrario. Così Zygmunt Bauman:

Intolerance is therefore the natural inclination of modern practice. Construction of orders sets the limits to incorporation and admission. It calls for the denial of rights, and of the grounds, of everything that cannot be assimilated – for delegitimation of the other. (Bauman 1991, 8)

Secondo Derrida (1996, 11), l'etimologia del termine «archivio» è da ricondursi al greco ἀρχή che vuol dire “origine”, ma anche “autorità” e “carica pubblica”. Sin dall'inizio l'archivio è legato alla fissazione in forma scritta, alla burocrazia, ma è anche strumento di potere poiché il controllo dell'archivio comporta il controllo della memoria. Come afferma Aleida Assmann (2002, 382ss.), prima che come memoria storica, l'archivio nasce come memoria del potere poiché controllare gli archivi significa controllare il potere. L'archivio, in quanto immagazzinamento del sapere collettivo, assolve a diverse funzioni. La prima è la conservazione: gli archivi immagazzinano quei dati materiali che sono il presupposto di una successiva memoria culturale. La seconda funzione è quella dell'accessibilità: la maggiore o minore accessibilità di un archivio è indice della maggiore o minore democraticità dell'istituzione che presiede alla sua creazione e al suo controllo. La terza

¹²⁹ Su archivio e rifiuto cfr. Assmann 2002, 381-445.

funzione è quella della selezione: l'archivio implica necessariamente una scelta del materiale considerato più o meno degno di essere immagazzinato. In questo senso gli archivi sono non solo il luogo della conservazione di un patrimonio di informazioni, ma anche della cancellazione e dell'oblio. Secondo Derrida nell'archivio è intrinseca una forma di violenza poiché esso elimina ogni forma di *alterità*, distrugge ogni elemento eterogeneo. Ne deriva che esso lotta contro se stesso a favore dell'oblio.

Il più tragico esempio di questa aporia della razionalità moderna è costituito proprio dal 'sistema Theresienstadt', che si presenta come un dettagliatissimo archivio delle vite che saranno poi distrutte:

[...] über dieses, so fuhr er fort, allumfassende, letztlich nur auf die Auslöschung des Lebens ausgerichtete Theresienstädter Internierungs- und Zwangsarbeitssystem [...] mußte ständig Aufsicht geführt und statistisch Rechenschaft abgelegt werden, insbesondere was die Gesamtzahl der Gettobewohner betraf, ein ungemein aufwendiges, weit über die zivile Erfordernisse hinausgehendes Geschäft, wenn man bedenkt, daß andauernd neue Transporte eintrafen und regelmäßig Ausmusterung stattfanden zum Zweck der Weiterverschickung mit dem Aktenvermerk R. n. e. – Rückkehr nicht erwünscht –, weshalb auch die Verantwortlichen der SS, für die zahlenmäßige Korrektheit zu den obersten Grundsätzen gehört, mehrfach Volkszählung durchführen ließen [...] (A, 345)

Il 'sistema Theresienstadt' è frutto di una razionalità strumentale, mera tecnica disgiunta da ogni interrogativo etico. Come afferma ancora Bauman:

In other words, by radically weakening the hold of moral inhibitions, and making largescale actions independent from moral judgement and exempt from the constraining impact of individual morality, modernity supplies the means of genocide. (Bauman 1991, 50)

È significativo inoltre che Austerlitz legga con grande difficoltà il minuzioso saggio storico che Adler (2001) ha dedicato a Theresienstadt:

Die Lektüre [...] ging aufgrund meiner mangelnden Deutschkenntnisse unendlich langsam vonstatten, ja, sagte Austerlitz, ich könnte wohl sagen, sie war für mich beinahe so schwierig wie das Entziffern einer ägyptischen oder babylonischen Keil- oder Zeichenschrift. Silbenweise mußte ich die in meinem

Lexikon nicht aufgeführten Komposita enträtseln, die von der in Theresienstadt alles beherrschenden Fach- und Verwaltungssprache der Deutschen offenbar fortlaufend hervorgebracht wurden. Und wenn ich die Bedeutung von Bezeichnungen und Begriffen wie Barackenbestandteillager, Zusatzkostenberechnungsschein, Bagatellreparaturwerkstätte, Menagestransportkolonnen, Reinlichkeitsreihenuntersuchung oder Entwesungsübersiedlung [...] endlich erschlossen hatte, so mußte ich, fuhr er fort, mit ebensolcher Anstrengung versuchen, den von mir rekonstruierten präsumptiven Sinn einzuordnen in die jeweiligen Sätze in den weiteren Zusammenhang, der mir immer wieder zu entgleiten drohte [...]. (A, 338-39)

Le difficoltà di lettura di Austerlitz non sono da intendersi come conseguenza di una scarsa conoscenza della lingua tedesca, ma sono determinate da una razionalità strumentale che ha fatto del linguaggio un mero strumento di dominio, di razionalizzazione e sopraffazione del reale, in cui il significante risulta separato da ogni significato, umano ed etico. Come nel caso delle fortezze viste come mostri biblici, analogamente il linguaggio della razionalità strumentale nazista ha prodotto dei *Wortmonster* che appaiono come segni indecifrabili, incomprensibili alla ragione stessa. Austerlitz giunge pertanto alla conclusione che, nonostante il dettagliatissimo lavoro di ricostruzione storica condotto da Adler, la vita del ghetto consiste in una tragica e grottesca parodia della ragione:

das Ghettosystem in seiner gewissermaßen futuristischen Verformung des gesellschaftlichen Lebens für mich den Charakter des Irrealen behielt, trotzdem es Adler ja beschreibt bis in das letzte Detail und in seiner ganzen Tatsächlichkeit. (A, 339)

La critica al saggio di Adler esprime una chiara presa di posizione nei confronti della storiografia positivista. Essa fallisce, nonostante i suoi sforzi documentari, nel comprendere la storia poiché essa è intesa in senso *teleologico*, come nesso logico-razionale di causa e conseguenza, come uno sviluppo causale, coerente e consequenziale. L'*Historismus* non è che un'altra manifestazione della razionalità moderna.

Un altro esempio di archivio citato nella prosa è costituito dall'«Archivio di Stato» di Praga che assume connotazioni chiaramente negative: la sua architettura ricorda la

Gefängnisarchitektur der bürgerlichen Epoche, in der sich das Muster der um einen rechtwinkligen oder runden Hof gebauten, an der Innenseite mit Laufstegen versehenen Zellenrakte als für den Strafvollzug günstigste durchgesetzt hat. (A, 212-13)

Si tratta di un luogo caotico, asfittico, che in parte rievoca il tribunale kafkiano de *Il processo*:

auf den Galeriegängen eine dichtgedrängte Menschenmenge zu sehen glaubte [...]. Man mußte sich weit hinabbeugen zu dem viel zu niedrigen Schalter, wenn man mit der Türhüter sprechen wollte, der allem Anschein nach in seinem Verschlag auf dem Fußboden kniete. (A, 213)

Una variante dell'archivio è rappresentata dalla *biblioteca*. Nella prosa si fa riferimento alla «Vecchia» e alla «Nuova Biblioteca Nazionale» di Parigi. Nella prima, sita in rue Richelieu, Austerlitz si recava già a partire dalla fine degli anni '50 per portare a compimento il suo studio sulla storia dell'architettura. Durante il suo lavoro Austerlitz si immerge

in den Büchern, die ich in diesen Noten erwähnt fand, sowie in denen Anmerkungen und so immer weiter zurück, aus der wissenschaftlichen Beschreibung der Wirklichkeit bis in die absonderlichsten Einzelheiten, in einer Art von ständiger Regression, die sich in der bald vollkommen unübersichtlichsten Form einer immer mehr sich verzweigenden und auseinanderlaufenden Aufzeichnungen niederschlug. (A, 370-71)

Questo processo di regressione, potenzialmente infinito, deriva dalla struttura *rizomatica* dello scibile, dove ogni elemento conoscitivo è il nodo di una rete di collegamenti virtualmente infinita. L'ambizione alla catalogazione del sapere, tanto eroica quanto fantastica, è incarnata dal personaggio che siede accanto ad Austerlitz

der seit Jahrzehnten an einem Lexikon zur Kirchengeschichte arbeiteten, in welcher er bis an den Buchstaben K gelangt war und das er also nie würde zu Ende bringen können. Mit einer winzigen, geradezu gestochenen Schrift füllte er, ohne je zu zögern oder etwas durchzustreichen, eine seiner kleinen Karteikarten nach der anderen und legte sie dann nach einer genauen Ordnung vor sich aus. (A, 371)

Come osserva Anne Fuchs (2004, 44 e 176ss.), lo studioso tende

a catalogare il sapere secondo un preciso ordine razionale (in questo caso quello alfabetico) che è riflesso dell'organizzazione del più ampio archivio della biblioteca, che provvede non solo alla custodia dei documenti, ma anche alla loro organizzazione unitaria e razionale. L'archivio è pertanto strumento di potere e di repressione poiché controlla quanto deve essere ricordato ed elimina ciò che non trova posto nel suo ordine razionale, unitario e omologante; esso diviene quindi una sorta di realtà parallela autosufficiente che, con un'immagine che Austerlitz desume da un film di Resnais, assume le sembianze di un organismo che divora e produce parole:

Irgendwann später, sagte Austerlitz, habe ich einmal in einem kurzen Schwarzweißfilm über das Innenleben der Bibliothèque Nationale gesehen, wie die Rohrpostnachrichten aus den Lesesälen in die Magazine sausten, entlang der Nervenbahnen sozusagen, und wie die in ihrer Gesamtheit mit dem Bibliotheksapparat verbundenen Forscher ein höchst kompliziertes Wesen bilden, das als Futter Myriaden von Wörter braucht, um seinerseits Myriaden von Wörter hervorbringen zu können. Ich glaube, daß dieser von mir nur ein einziges Mal gesehene, in meiner Vorstellung aber immer phantastischer und ungeheuerlicher gewordene Film den Titel *Toute la mémoire du monde* trug und daß er gemacht von Alain Resnais. (A, 371-72)

Anne Fuchs, nell'analizzare il film di Resnais, sottolinea il carattere ambivalente che in esso assume la biblioteca. Questa da un lato è presentata come un organismo vivente che lotta per la sopravvivenza contro l'oblio, la dimenticanza e la morte; allo stesso tempo essa appare come una fortezza che si difende dal pericolo di essere sommersa da una mole enorme di informazioni. La biblioteca, nel film di Resnais, presenta dunque quelle stesse caratteristiche che connotano le architetture analizzate da Austerlitz: esse sono forme di difesa e spesso si presentano come veri e propri mostri (si pensi alle fortificazioni di Breendonk). Vi è tuttavia una certa ambivalenza: la biblioteca è un essere mostruoso, è una fortezza che imprigiona le parole, e quindi in un certo senso alla sua base, secondo la tesi di Derrida, vi è una forma di rimozione ed eliminazione di quanto in essa non trova posto. Allo stesso modo essa mostra anche un aspetto eroico che consiste nella lotta contro l'oblio nel tentativo di preservare un patrimonio culturale, per quanto esso sia frutto di una selezione. Questa duplice valenza emerge chiaramente in una considerazione di Austerlitz, il quale

non sa «ob ich mich [...] auf der Insel der Seligen oder, im Gegenteil, in einer Strafkolonie befand» (A, 372). Tale ambivalenza non è invece presente nella «Nuova Biblioteca Nazionale», sita in Quai François Mauriac e voluta dal presidente Mitterand. Se la vecchia biblioteca era allegoria di una memoria in precario equilibrio tra l'eroica accumulazione del sapere e la fobica difesa nei confronti dell'oblio, la nuova si colloca pienamente nell'alveo di quella architettura monumentale e razionale che, come si è visto, è caratteristica precipua della modernità. Essa si trova «in einem desolaten Niemandsland» (A, 392) ed è caratterizzata da un

Monumentalismus offenbar von dem Selbstverewigungswillen des Staatspräsidenten inspirierten und, wie ich, sagte Austerlitz, gleich bei meinem ersten Besuch erkannt habe, in seiner äußeren Dimensionierung und inneren Konstitution menschenabweisend und den Bedürfnissen jedes wahren Lesers von vornherein kompromißlos entgegengesetzten Gebäude. (A, 392)

L'aspetto esterno ricorda quello di uno Ziggurat sia per le ampie scalinate sia per le quattro torri babiloniche. Tanto l'esterno quanto l'interno della biblioteca mostrano una totale desolazione e assenza di presenza umana. Questa impressione è rafforzata dalla riproduzione di due foto: una mostra l'esterno della biblioteca con le quattro torri angolari in cui non si scorge alcuna presenza umana; nell'altra è visibile una sala lettura interna totalmente vuota. Tale biblioteca, sorta come massimo esempio di tecnologia e organizzazione razionale, è in realtà labirintica ed elefantica, tanto che Austerlitz afferma:

Ich habe am meinen Arbeitsplatz in dem Lesesaal viel über das Verhältnis nachgedacht, sagte Austerlitz, in welchem solche, von niemandem vorhergesehene Unfälle, der Todessturz eines einzigen aus seiner natürlichen Bahn geratenen Wesens ebenso wie die in dem elektronischen Informationsapparat immer wieder auftretenden Lähmungserscheinungen, zu dem cartesischen Gesamtplan der Nationalbibliothek stehen, und bin ich zu dem Schluß gekommen, daß in jedem von uns entworfenen und entwickelten Projekt die Größendimensionierung und der Grad der Komplexität der ihm einbeschriebenen Informations- und Steuersysteme die ausschlaggebenden Faktoren sind und daß demzufolge die allumfassende, absolute Perfektion des Konzepts in der Praxis durchaus zusammenfallen kann, ja letztlich zusammenfallen muß mit einer chronischen Dysfunktion und mit konstitutioneller Labilität. (A, 398-99)

Lo sviluppo della razionalità e della funzionalità, portato alle estreme conseguenze, si rovescia dialetticamente nel suo contrario, in disfunzione e irrazionalità. La biblioteca diviene pertanto un luogo caotico, inefficiente, «menschenabweisend». Essa nasce come aspirazione alla conservazione di tutto lo scibile, ma in realtà si fonda sulla cancellazione di tutti quegli aspetti, giudicati minimi e secondari, che non trovano posto al suo interno e di cui il «Todessturz eines einzigen aus seiner natürlichen Bahn geratenen Wesens» rappresenta un esempio. Austerlitz ha poi un lungo «Flüstergespräch» con l'impiegato della biblioteca Henri Lemoine

über die im Gleichmaß mit der Proliferation des Informationswesens fortschreitende Auflösung unserer Erinnerungsfähigkeit und über den bereits sich vollziehenden Zusammenbruch, l'effondrement, wie Lemoine sich ausdrückte, de la Bibliothèque Nationale. (A, 404)

La biblioteca è il luogo della rimozione in senso metaforico, ma anche letterale: essa è stata edificata sul terreno dove i nazisti avevano ammassato i beni sottratti agli ebrei parigini.

3. «*The return of the Deads*»

Dall'analisi del *discorso architettonico* emergono i seguenti punti:

- gli edifici, in particolar modo le stazioni, sono visualizzazione spaziale della memoria collettiva e culturale, entrambe segnate da processi di rimozione;
- conseguenza di una visione 'topologica' del tempo è una «*Metaphysik der Geschichte*» basata sulla sospensione stessa dello scorrere del tempo;
- gli edifici rimandano a una visione 'neobarocca' della storia, che si pone sotto il segno della rovina e della caducità, e, insieme agli archivi, mostrano il rovesciamento dialettico della moderna razionalità in mito e barbarie.

Quale ruolo svolge in tutto questo la fotografia? Per comprenderne appieno la funzione è opportuno riprendere i concetti fondamentali della filosofia della storia di Benjamin, che trova la sua più compiuta formulazione nel saggio *Sul concetto di storia* (noto an-

che come *Tesi di filosofia della storia*).¹³⁰ In quest'opera il filosofo polemizza contro le posizioni dell'*Historismus*, rappresentate soprattutto dagli storici Ranke e Keller. Benjamin esplicita chiaramente quali sono gli assiomi erronei su cui si basa lo storicismo positivista. Il primo obiettivo polemico è rappresentato dal concetto di *Universalgeschichte*. Lo storico positivista stabilisce un nesso causale tra eventi: la storia viene intesa come processo teleologico, come un *continuum* caratterizzato da sviluppo, progresso e avanzamento. In secondo luogo, per lo storico positivista il passato è qualcosa di dato, in sé perfetto e libero da impurità e infiltrazioni contemporanee; esso è pertanto oggettivamente recuperabile dallo storico che narra in modo neutro gli accadimenti passati. Benjamin critica con veemenza l'ingenua e ottimistica visione positivista della storia. Come si afferma nella celebre tesi IX, la storia è sciagura, è cumulo di rovine:

C'è un quadro di Klee che si chiama *Angelus Novus*. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fissato lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, e le ali sono dispiegate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo di macerie davanti a lui. Ciò che noi chiamiamo il progresso, è questa bufera. (OC VII, 487)

Benjamin sottolinea inoltre il carattere 'ideologico' di un passato visto come oggettivo e puro da infiltrazioni del presente. Esso è invece frutto di cancellazione e selezione perché la storia raccontata e tramandata è sempre e soltanto quella dei vincitori che trascura gli sconfitti e, per il solo fatto di essere tradita e narrata, documenta la violenza nei confronti di ciò che non ha potuto trasmettere e di cui non ha lasciato traccia:

Ci si chiede con chi poi si immedesima lo storiografo dello storicismo. La risposta non può non essere: con il vincitore. Quelli che di volta in volta domi-

¹³⁰ Molto utile l'edizione curata da Bonola e Ranchetti (Benjamin 1997).

nano sono però gli eredi di coloro che hanno vinto sempre. L'immedesimazione con il vincitore torna perciò sempre a vantaggio dei dominatori di turno. Con ciò, per il materialista storico, si è detto abbastanza. Chiunque abbia riportato sinora vittoria partecipa al corteo trionfale dei dominatori di oggi, che calpesta coloro che oggi giacciono a terra. (OC VII, 486)

Il compito dello storico materialista consiste invece nel cogliere la tradizione degli oppressi attraverso una forma di *Eingedenken*, di «rammemorazione», concetto che Benjamin desume dalla tradizione del messianesimo ebraico: lo storico deve «destare i morti e riconnettere i frantumi». Per far questo tuttavia è necessario rompere il *continuum* della temporalità e impadronirsi di un'immagine del passato salvandola dal rischio di essere strumento della storiografia dei vincitori. Tale salvazione o *Rettung*, termine ripreso a sua volta dalla mistica ebraica, avviene anzitutto attraverso una forma di 'collazione' dei frammenti del passato che devono essere disposti in una nuova 'costruzione'. Se è vero che la storia è cumulo di rovine, esse tuttavia, proprio perché eliminano l'apparenza di una falsa organicità e unitarietà di senso, divengono lo strumento che permette allo storico di conoscere criticamente la storia, di «accarezzarla contropelo» (OC VII, 487). Come il collezionista (e l'allegorista) raccoglie con pazienza i frammenti, gli scarti e, sciogliendoli da ogni legame e relazione funzionale, li colloca all'interno di un proprio spazio, di una propria 'costruzione' stabilendo tra loro una serie di rimandi e assegnando loro un nuovo significato, così lo storico raccoglie pazientemente e riconnette i frammenti e le rovine del passato salvandoli dall'oblio e collocandoli in una nuova costellazione di significato, individuando tra loro inattese coincidenze e assegnando loro un nuovo significato:

Per quale via è possibile collegare un incremento della perspicuità con l'applicazione del metodo marxista? La prima tappa di questo cammino consisterà nell'adottare il principio del montaggio. Nell'erigere, insomma, le grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione. Nello scoprire, anzi, nell'analisi del piccolo momento singolo il cristallo dell'accadere totale [...]. Nel cogliere la costruzione in quanto tale. (OC IX, 515)

Nel passo citato Benjamin utilizza tanto la metafora architettonica quanto quella del mosaico: la storiografia è 'costruzione', basata sulla collazione e cucitura di minuscoli frammenti. Le meta-

fore del mosaico e della costellazione sono usate da Benjamin anche nella *Erkenntnis-kritische Vorrede* al *Trauerspiel*, in cui egli afferma che le idee stanno alle cose come le costellazioni stanno alle stelle:¹³¹ «le idee sono una loro [i.e. dei fenomeni] virtuale coordinazione oggettiva, la loro oggettiva interpretazione» (DB, 11). Come la costellazione è legittimata dalla presenza oggettiva di elementi, ma appartiene comunque al campo dell'interpretazione soggettiva, analogamente la conoscenza storica (ma in realtà ogni forma di *interpretazione*¹³²) ha un contenuto effettuale (*Sachgehalt*) e un contenuto di verità (*Wahrheitsgehalt*).¹³³ La conoscenza storica dunque è costruzione soggettiva, è scommessa interpretativa, ma non per questo puramente arbitraria poiché si basa su una coordinazione (virtuale) di elementi oggettivi che sono *monade*, hanno in sé l'immagine rovesciata dell'«accadere totale», della totalità da cui derivano. Il luogo di questa costruzione non è il passato né il *continuum* temporale dell'*Historismus*: il passato è conoscibile sempre a partire dalla *Jetzt-Zeit*, dal «presente della conoscibilità» (OC IV, 399), allorquando i frammenti collezionati entrano improvvisamente in «costellazione» semantica con il passato generando «l'immagine dialettica» in cui il «qui» e l'«ora» si intersecano con l' «allora» e il «là»:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma l'immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora della costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica dell'immobilità. (OC IX, 516)

La «dialettica dell'immobilità» è dunque una cesura che spezza il *continuum* e permette alla costellazione di giungere a un essere momentaneo: essa consente il formarsi dell'«immagine dialettica» che genera il *discontinuum*, la sospensione del flusso temporale e la fugace coincidenza tra passato e presente. La conoscenza storica non è duraturo possesso di una presunta verità oggettiva: l'immagine dialettica ha carattere rapido, improvviso e caduco. Qui Benjamin si rifà al concetto di memoria involontaria, centrale nel saggio *Über einige Motive bei Baudelaire*, pertanto l'immagine

¹³¹ Cfr. «le idee intrattengono con le cose un rapporto simile che c'è tra le immagini delle stelle e le stelle» (DB, 11).

¹³² Cfr. Luperini 1985, 1-20.

¹³³ È una distinzione che Benjamin introduce nel saggio sulle *Wahlverwandschaften*.

dialettica si presenta come una sorta di *mémoire involontaire* collettiva:

La conoscenza storica è possibile soltanto ed esclusivamente nell'attimo storico. Ma la conoscenza nell'attimo storico è sempre la conoscenza di un attimo. Nel momento in cui il passato si contrae nell'attimo – nell'immagine dialettica –, esso entra a far parte del ricordo involontario dell'umanità. (OC VII, 498)¹³⁴

Dietro queste riflessioni si cela il mondo, caro a Benjamin, della fotografia. Il carattere subitaneo e caduco dell'immagine dialettica rimanda chiaramente all'immagine fotografica:

La vera immagine del passato guizza via. È solo con un'immagine che balena, per non più comparire, che il passato è da trattenere. «La verità non ci sfuggerà»: questa proposizione, che è di Gottfried Keller, definisce con esattezza, nel quadro storico dello storicismo, il punto in cui questo quadro vien fatto deflagrare dal materialismo storico. Perché sarebbe un quadro irrecuperabile del passato, che minaccerebbe di scomparire insieme con qualsiasi presente, il quale non si riconosce implicito in esso. (OC VII, 485)

Se la metafora fotografica nelle *Tesi* è implicita (anche se è presente diffusamente l'immagine del «lampo di luce»), è in altre opere che il legame tra immagine dialettica e fotografia viene chiarito. Ad esempio nella *Piccola storia della fotografia* (1991) Benjamin parla dell'immagine fotografica come «scintilla di caso» (ART, 62) che connette passato e presente; nella *Passagenarbeit* egli afferma che in testi ed eventi del passato sono impresse immagini paragonabili a quelle «fissate da una lastra fotosensibile» e che «solo il futuro ha a sua disposizione acidi abbastanza forti» (OC IX, 432) da svilupparle così che esse divengano sensibili. Il ritorno del passato corrisponde al ritorno improvviso e inaspettato di un'immagine che, sedimentatasi come il negativo di una foto, riemerge a distanza di tempo come una fotografia sviluppata dopo un periodo di «latenza». La metafora dell'istantanea fotografica racchiude e illustra gli aspetti centrali dell'*immagine dialettica* quali la caducità e transitorietà della costellazione storica, il carattere momentaneo della verità, la fuggevolezza spazio-temporale nella

¹³⁴ Cfr. anche: «L'immagine dialettica deve essere definita come il ricordo involontario dell'umanità redenta» (OC VII, 498).

quale si deve agire, la visualizzazione del passato come immagine che riceve la sua illuminazione dai riferimenti al presente.

La fotografia, secondo Benjamin, permette anche l'accesso a ciò che egli definisce «inconscio ottico» (ART, 63), cioè a quelle esperienze che l'occhio percepisce ma che la coscienza non elabora. In modo analogo, nell'immagine dialettica lo storico materialista coglie ciò che non è stato tramandato dalla storia dei vincitori, percepisce l'«inconscio ottico» collettivo. Le immagini dialettiche sono pertanto brevi e caduche *istantanee* della storia.

La fotografia infine è da considerarsi come una *rovina*, come una vera e propria *allegoria*: entrambe sono frammenti di realtà, sciolti dal loro *continuum*, ma, nel loro essere frammentario, sono anche *monadi* che contengono l'immagine totale della realtà da cui sono estrapolate. All'*Historismus* Benjamin contrappone quindi una scrittura storiografica che ha come fine ultimo quello di «destare i morti e riconnettere i frantumi», di rammemorare le vittime della storia salvando i frammenti del passato. Tale progetto storico, di chiara matrice messianica, ha come scelte stilistiche principali il frammento allegorico (che custodisce il passato attraverso la distruzione dei suoi riferimenti temporali), il montaggio (la costellazione o il mosaico) e la citazione: queste tecniche consentono di rendere 'disponibile' il passato, per quanto in maniera fugace e caduca. La Verità storica non può essere fissata da un soggetto intenzionale, *narrata* in modo continuo e consequenziale, fissata in un'immobilità museale, strumento ideologico della storiografia dei vincitori. La Verità si manifesta come *immagine fulminea* e caduca, non come narrazione. Lo storico materialista deve saper cogliere e raccogliere queste *istantanee*.

Numerose sono le consonanze tra la prosa di Sebald e il pensiero del filosofo berlinese. Come si è più volte detto, anche per Sebald la storia si pone sotto il segno della distruzione e della rovina. In *Austerlitz* la descrizione del cimitero londinese di Tower Hamlets presenta chiari riferimenti intertestuali alla *Tesi IX*:

In der langsam über London sich senkenden Dämmerung gingen wir über die Wege zwischen den in der Viktorianischer Zeit zum Andenken an die teuren Toten aufgerichteten [Abbild] Monumenten und Mausoleen, Marmorkreuzen, Stelen und Obelisken, dickbauchigen Urnengefäßen und vielfach flügellosen oder sonst schwer beschädigten und gerade im Augenblick des Abhebens von der Erde, wie es mir schien, versteinerten Engelsfiguren. [Abbild] Die Mehrzahl dieser Denkmäler war [...] schon umgestürzt. Die von blaßgrünen,

grauweißen, ocker- oder orangefarbenen Flechten überzogenen Sarkophage waren zerbrochen, die Gräber selbst teilweise aus dem Boden gehoben, teilweise in ihn versunken, so daß man galuben konnte, ein Erdbeben habe das Quartier der Toten erschüttert, oder diese seien, aufgerufen zum Letzten Gericht, ihren Behausung entstiegen und hätten dabei in ihrer Panik die ihnen von uns aufgezwungene schöne Ordnung durcheinandergebracht. (A, 328-30)

Nel brano ritornano le immagini dell'angelo pietrificato («startt» nel testo di Benjamin), delle rovine («Trümmer»), del risveglio e del ritorno dei morti («er möchte die Toten wecken») che, in una sorta di visione apocalittica, reclamano voce sovvertendo «die schöne Ordnung» che la memoria monumentale e museale ha loro imposto, costringendoli in realtà al silenzio e all'oblio. Un'istanza fondamentale di tutta l'opera di Sebald è rappresentata proprio dal desiderio di «destare i morti» attraverso la *Rettung*, cioè attraverso la collazione e la riconfigurazione dei frammenti del passato all'interno di un nuovo sistema. Si tratta della ben nota poetica del *Bastler*, che ha le sue origini non solo in Lévi-Strauss, ma anche in Benjamin. Così il filosofo descrive, ad esempio, il lavoro del *Sammler*:

L'allegorico estrae ora qui ora là un pezzo dal fondo disordinato che il suo sapere gli mette a disposizione, lo affianca ad un altro e prova se si adattino l'uno all'altro: questo significato a quest'immagine o questa immagine a quel significato. Il risultato non può mai essere previsto, giacché fra i due non c'è nessuna mediazione naturale. (OC IX, 408)

Anche *Austerlitz*, esattamente come tutte le prose precedenti, si presenta come raccolta di frammenti che vengono disposti in un 'mosaico' testuale attraversato da un reticolo di *Leitmotive* iconotestuali (lo zaino, la stella, le costruzioni architettoniche ecc.).

Questo principio poetologico è esplicitamente tematizzato durante l'episodio di Terezin. Il protagonista, colpito dal carattere spettrale della città, dalle porte e dai portoni sbarrati, si sofferma dinanzi all'unico negozio presente nella desolata città-fortezza, dal nome Antikos-Bazar, nella cui vetrina sono raccolti, a formare delle vere e proprie nature morte, oggetti desueti sopravvissuti ai loro proprietari, morti nel campo di concentramento di Theresienstadt:

Sehen konnte ich freilich nur, was in den Auslagen zur Schau gestellt war und gewiß nicht mehr als einen geringen Teil des im Inneren des Bazars angehäuft Trödels ausmachte. Aber selbst diese vier, offenbar vollkommen willkürlich zusammengesetzten Stilleben, die auf eine, wie es den Anschein hatte, naturhafte Weise hineingewachsen waren in das schwarze, in den Scheiben sich spiegelnde Astwerk der rings um den Stadtplatz stehenden Linden, hatten für mich eine derartige Anziehungskraft, daß ich mich von ihnen lange nicht losreißen konnte und, die Stirne gegen die kalte Scheibe gepreßt, die hundert verschiedenen Dinge studierte, als müßte aus irgendeinem von ihnen, oder aus ihrem Bezug zueinander, Antwort sich ableiten lassen auf die vielen, nicht auszudenkenden Fragen, die mich bewegten. Was bedeutete das Festtagstischtuch aus weißer Spitze, das über der Rückenlehne der Ottomane hing, der Wohnzimmerstuhl mit seinem verblaßten Brokatbezug? Welches Geheimnis bargen die drei verschiedenen großen Messingmörser, die etwas von einem Orakelspruch hatten [...]? (A, 282-83)

Il brano richiama il seguente passo della *Passagenarbeit* in cui Benjamin si sofferma proprio sulla giustapposizione casuale degli oggetti nei negozi di anticaglie nei *Passages* parigini. Qui

[...] la merce prolifera come una flora immemorabile, intrecciando, come un tessuto ulcerato, i rapporti più sregolati. Un universo di affinità misteriose si schiude in essa: la palma e lo spolverino, l'asciugacapelli e la Venere di Milo, le protesi e il portacarte. L'odalisca fa la posta accanto al calamaio e delle adoranti sollevano la patera in cui noi buttiamo cicche come olocausto. Queste vetrine sono un rebus: è come se avessimo sulla punta della lingua la chiave che ci permette di decifrare il significato del becchime degli uccelli nella vasca di fissaggio, dei semi di fiori accanto al binocolo, della vite spezzata sullo spartito e il revolver sulla boccia sul pesciolino rosso. (OC IX, 604)

Una volta 'defunzionalizzati', privati del loro valore d'uso e collocati in una nuova costellazione semantica, gli oggetti desueti sembrano rivelare un significato nuovo, forniscono «la chiave che ci permette di decifrare» la storia o, nelle parole di Sebald, dalla loro interazione sembra emergere la risposta a domande inimmaginabili.

L'attenzione di Austerlitz si rivolge poi ad un particolare oggetto presente in Antikos-Bazar:

Was, so fragte ich mich, sagte Austerlitz [...] mochte es auf sich haben [...] mit der elfenbeinfarbenen Porzellankomposition, die einen reitenden [Ab-

bildung] Helden darstellte, der sich auf seinem soeben auf der Hinterhand sich erhebenden Roß nach rückwärts wendet, um mit dem linken Arm ein unschuldig, von der letzten Hoffnung verlassenes weibliches Wesen zu sich emporzuziehen und aus einem dem Beschauer nicht offenbaren, aber ohne Zweifel grauenvollen Unglück zu retten. So zeitlos wie dieser verewigte, immer gerade jetzt sich ereignende Augenblick der Errettung waren sie alle, die in dem Bazar von Terezín gestrandeten Zierstück, Gerätschaften und Andenken, die aufgrund unerforschlicher Zusammenhänge ihre ehemaligen Besitzer überlebt und den Prozeß der Zerstörung überdauert hatten, so daß ich inzwischen ihnen schwach und kaum kenntlich mein eigenes Schattenbild wahrnehmen konnte. (A, 284-85)

Anne Fuchs (2004, 62) vede nella figura del cavaliere in porcellana una secolarizzazione del tema giudaico-cristiano della salvezza che viene evocato, in modo paradossale, proprio nel luogo dello sterminio. In realtà il passo, come mostrano evidenti spie lessicali (cfr. i lessemi «Augenblick» e «Errettung») si richiama alla filosofia della storia di Benjamin. I frammenti, le rovine, gli oggetti desueti e defunzionalizzati sono preziosi, vanno sottratti al naufragio dell'oblio perché, assemblati in nuove costellazioni, producono un'«illuminazione profana» che consente la *rammemorazione* e la *salvazione* del passato che entra in costellazione semantica con l'«adesso della conoscibilità» (*Jetzt der Erkennbarkeit*). Che questo avvenga proprio nel luogo della distruzione è da ricollegarsi alla natura *antinomica* dell'allegoria. Come afferma Benjamin nella seconda parte del suo *Trauerspiel*:

La melanconia tradisce il mondo per amore di conoscenza. Ma il suo ostinato sprofondarsi solleva le cose morte nella sua contemplazione per salvarle. (DB, 132)

In questo senso lo spazio mnestico del «Trödeladen der Geschichte» (Fuchs 2004, 62) rappresenta l'antitesi della *Bibliothèque Nationale* e in generale dell'*archivio*, dove l'organizzazione e la conservazione dei ricordi è basata sulla selezione, repressione ed eliminazione del ricordo degli oppressi.

Si è detto inoltre come, per Benjamin, condizione fondamentale per recuperare il passato sia la sospensione del *continuum* temporale. Si è visto come Sebald riprenda questo tema attraverso una visione topografica e archeologica della Storia e attraverso una spazializzazione del tempo che permette di sospendere il fluire del

tempo. Emblema di questa interruzione del tempo è proprio l'immagine fotografica,¹³⁵ la quale interrompe il flusso del tempo mostrandone la natura 'discreta'. Ed è proprio attraverso la fotografia che è possibile «destare i morti». Sia per Sebald che per Benjamin il ritorno del passato si dà *nell'immagine* e *come immagine*: per entrambi la fotografia si presenta come *modello epistemologico* che è sotteso a ogni operazione memoriale e conoscitiva, con tutte le caratteristiche che questo modello porta con sé: la-

¹³⁵ Sebald sembra attribuire questa caratteristica anche all'immagine pittorica. Si pensi alla lunga *ekphrasis* del *Panorama invernale di Anversa* (1589), opera del pittore fiammingo Lucas van Valckenborch: «Er deutete auf das breite in der Morgensonne blinkende Wasser hinaus und sprach davon, daß auf einem um die Mitte des 16. Jahrhunderts, während der sogenannten kleinen Eiszeit, von Lucas van Valckenborch gemalten Bild die zugefrorene Schelde vom jenseitigen Ufer aus zu sehen sei hinter ihr, sehr dunkel, die Stadt Antwerpen und ein Streifen des flachen, gegen die Meerküste hinausgehenden Landes. Aus dem dusteren Himmel über dem Turm der Kathedrale *Zu Unserer Lieben Frau* geht gerade ein Schneeschauer nieder, und dort draußen auf dem Strom, auf dem wir jetzt dreihundert Jahre später hinausblicken, sagte Austerlitz, vergnügen sich die Antwerpener auf dem Eis, gemeines Volk in erdfarbenen Kittel und vornehmere Personen mit schwarzer Umhängen und weißen Spitzenkrausen um den Hals. Im Vordergrund, gegen den rechten Bildrand zu, ist eine Dame zu Fall gekommen. Sie trägt eine kanariengelbes Kleid, der Kavalier, der sich besorgt über beugt, eine rote, in dem fahlen Licht sehr auffällige Hose. Wenn ich nun dort hinausschaue und an dieses Gemälde und seine winzige Figuren denke, dann kommt es mir vor, als sei der von Lucas van Valckenborch dargestellte Augenblick niemals vergangen, als sei die kanariengelbe Dame gerade jetzt erst gestürzt oder in Ohnmacht gesunken, die schwarze Samthaube eben erst seitwärts von ihrem Kopf weggerollt, als geschähe das kleine, von den meisten Betrachtern gewiß übersehene Unglück immer wieder von neuem, als höre es nie mehr auf und als sei es durch nichts und von niemandem mehr gutzumachen» (A, 23-24). Sebald non riproduce il dipinto di Valckenborch poiché, come afferma Anne Fuchs, egli intende tradurre il processo della ricezione in un «interplay between careful perception (description) and interpretation (narration)» (2006, 181). Veicolando l'attenzione dell'io-narrante (e del lettore) su un evento apparentemente insignificante e ignorato da tutti (la caduta della donna), Sebald ne muta il significato proponendone un'interpretazione allegorica: quell'evento apparentemente banale e insignificante non è un semplice dettaglio reso in modo realistico dalla pittura fiamminga, ma assurge ad allegoria di tutte le sofferenze dei vinti della storia che sono tuttavia ancora presenti grazie all'immagine pittorica, che è per certi versi in grado di sospendere il fluire del tempo.

tenza, frammentarietà, caducità,¹³⁶ costruttività. Sebald tuttavia, rispetto a Benjamin, pone l'accento su un particolare aspetto della fotografia, cioè sul legame che essa ha con l'invisibile e con il fantasmatico. Nel corso della prosa è ripetutamente mostrato come le fotografie abbiano la capacità di rendere visibile l'invisibile. Attraverso di esse, Austerlitz accede ad una seconda, misteriosa dimensione in cui è possibile l'incontro con i morti: essi possono essere deitati ed evocati *attraverso* le fotografie. Queste dunque rendono possibile la presenza del passato, permettono l'accesso a una dimensione nascosta e inquietante che non solo è percepita in maniera «allucinatoria» da Austerlitz, ma, attraverso l'inserimento delle stesse nella prosa, viene letteralmente mostrata al lettore/osservatore. Sebald ricorre qui ad un particolare modello interpretativo della fotografica, il cosiddetto 'paradigma magico', secondo il quale la fotografia è strumento fondamentale per visualizzare l'invisibile: si pensi al grande successo che le tecniche fotografiche ebbero nell'ambito dell'occultismo tra fine '800 e inizio '900. A ben vedere, questo modello epistemologico permane anche nelle più recenti riflessioni teoriche di Barthes e di Baer. Secondo Barthes (1980), la fotografia permette un accesso fenomenologico alla dimensione della morte che non è filtrato da alcun codice linguistico. Secondo Baer (2002) le fotografie, nell'interrompere il flusso temporale, ne mostrano la struttura radicalmente discontinua. Questa interruzione del fluire del tempo non è, secondo Baer, da ricondurre allo sguardo dell'osservatore, ma è strettamente connessa alla natura stessa dell'immagine fotografica intesa come «a medium that 'embeds' the subject's afterlife [...] a medium of a salvaging, preservation and rescue of reality» (Baer 2002, 24). Le fotografie in sé consentono un atto di salvazione del passato attraverso una 'ricontestualizzazione' e 'riattualizzazione' del loro

¹³⁶ Si veda anche il seguente passo, in cui una riflessione sul volo notturno delle falene diviene allegoria del ricordo: «Die [...] Leichtstreifen, die sie dabei in verschiedenen Kringeln, Fahrern und Spiralen hinter sich herziehen schienen, existierten in Wirklichkeit gar nicht [...] sondern seien nur Phantomspuren, die verursacht würden von der Trägheit unseres Auges, das einen gewissen Nachglanz an der Stelle noch zu sehen glaube, von welcher das im Widerschein der Lampe nur einen Sekundenbruchteil aufstrahlende Insekt selber schon wieder verschwunden sei» (A, 139). I ricordi sono «tracce luminose» che si manifestano in modo rapido e transeunte, che l'occhio crede di percepire lì dove in realtà è già ritornato il buio dell'oblio.

‘orizzonte temporale’. A tal proposito l’autore, analizzando le immagini fotografiche scattate dai nazisti ai detenuti del ghetto di Litzmannstadt, sottolinea come le donne e gli uomini che vi sono rappresentati non si siano abbandonati allo sguardo dell’aguzzino, ma siano stati in grado di ricambiare tale sguardo e possano richiedere ora, all’osservatore contemporaneo, di essere ‘riattualizzati’. La fotografia non si limita ad essere documento di ciò che è stato, essa consente la benjaminiana *Rettung* del passato.

L’uso delle fotografie in *Austerlitz* mostra una simile tensione alla ‘riattualizzazione’ dell’orizzonte storico delle fotografie. Lo stesso Sebald, in una intervista, afferma che le vite dei personaggi rappresentati nelle fotografie continuano a vivere in modo fantasmatico poiché «es irgendwo eine sekundäre oder uns beigeordnete, übergeordnete, nachgeordnete Form der Existenz gibt. Die Leute, die aus dem Leben verschwinden, treiben sich irgendwo in diesem Leben noch herum» (Scholz 2000, 51). La sopravvivenza delle fotografie come oggetti memoriali garantisce di per sé la sopravvivenza delle persone rappresentate. Sebald tuttavia pone l’accento sulla necessità che tali immagini vengano viste e ‘salvate’ da un osservatore. Così lo scrittore continua nell’intervista:

Ich habe schon viel Jahre hindurch auf eine völlig unsystematische Art und Weise Bilder aufgefunden. Man entdeckt solche Dinge einliegend in alten Büchern, die man kauft. Man findet sie in Antiquitätengeschäften oder Trödeläden. Das ist ja für Photographien typisch, dass sie so eine nomadische Existenz führen und dann von irgend jemand ‘gerettet’ werden. (Scholz 2000, 51)

Il passato sopravvive attraverso le fotografie, che permettono l’accesso a una dimensione fantasmatica: salvarle significa garantire in qualche modo la sopravvivenza delle persone che vi sono ritratte.

Questi motivi compaiono per la prima volta in *Austerlitz* in riferimento all’album fotografico di Elias, in cui sono presenti le immagini dei parenti morti in seguito all’inondazione del villaggio natale di Llanwddyn (A, 80ss.). Si fa qui per la prima volta menzione della capacità di Austerlitz di vedere i morti sotto forma di *revenantes*. Dopo aver osservato intensamente le immagini contenute nell’album, il protagonista ha l’impressione «die eine oder andere der Photofiguren aus dem Album gesehen zu haben auf der Straße in Bala oder draußen auf dem Feld» (A, 82). Tali percezioni sono rafforzate dai racconti del calzolaio Evan, il quale «Erzählte

[...] von Verstorbenen, die das Los zur Unzeit getroffen hatte, die sich um ihr Teil betrogen wußten und danach trachteten, wieder ins Leben zurückzukehren» (A, 82-83).

Si è visto come il ritorno del passato in modo fantasmatico caratterizzi anche la “Ladies’ Waiting Room”, dove Austerlitz inizia a recuperare il proprio passato rimosso. Vi è tuttavia una fotografia che illustra in modo particolarmente eloquente il tema della ‘ritorno dei morti’ e della loro *Rettung*. Durante la ricerca della ‘vera immagine’ della madre, Austerlitz trova per caso, in una copia del *Colonnello Chabert* di Balzac, due fotografie. La scelta del racconto da parte di Sebald non è certo casuale, dal momento che lo stesso Austerlitz ricorda come la trama mostri «daß die Grenze zwischen dem Tod und dem Leben durchlässiger ist, als wir gemeinhin glauben» (A, 264). Entrambe le fotografie sono dei ritratti e hanno un comune tratto scenografico: la prima mostra due attori su una scena teatrale, la seconda un ritratto di Austerlitz bambino vestito da paggio. Nel commentarle, Věra ha l’impressione che le fotografie stesse abbiano una memoria e che a loro volta si ricordino dei sopravvissuti:

Man habe den Eindruck, sagte sie, es rühre sich etwas in ihnen, als vernehme man kleine Verzweiflungsseufzer, gémissements de désespoir, so sagte sie, sagte Austerlitz, als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis und erinnerten sich an uns, daran, wie wir, die Überlebenden, und diejenigen, die nicht mehr unter uns weilen, vordem gewesen sind. (A, 266)

La donna mostra poi ad Austerlitz la foto del paggio:

Ja, und das hier, auf der anderen Photographie, sagte Věra, nach einer Weile, das bist du, Jacquot, im Monat Feber 1939, ein halbes Jahr ungefähr vor deiner Abreise aus Prag. Du durftest Agáta auf einen Maskenball begleiten im Haus eines ihrer einflußreicher Verehrer, und eigens zu diesem Anlaß wurde das schneeweiße Kostüm geschneidert für dich. Jacquot Austerlitz, páže růžové královny, steht auf der Rückseite geschrieben in der Hand deines Großvaters, der damals gerade zu Besuch gewesen ist. (A, 266-67)

Il protagonista, tuttavia non si riconosce in quell’immagine:

Das Bild lag vor mir, sagte Austerlitz, doch wagte ich nicht, es anzufassen. Andauernd kreisten die Worte páže růžové královny, páže růžové královny in meinem Kopf, bis mir aus der Ferne ihre Bedeutung entgegenkam und ich das

lebende Tableau mit der Rosenkönigin und dem kleinen Schleppenträger zu ihrer Seite wieder sah. An mich selber in dieser Rolle aber erinnerte ich mich nicht, so sehr ich mich an jenem Abend und später auch mühte. Wohl erkannte ich den ungewöhnlichen, schräg über die Stirne verlaufende Haaransatz, doch sonst war alles in mir ausgelöscht von einem überwältigenden Gefühl der Vergangenheit. (A, 267)

Non solo il paggio sembra avere una memoria cui Austerlitz non ha accesso, ma egli stesso, ‘osservando’ Austerlitz adulto, sembra reclamare i diritti che gli sono stati usurpati. ‘Guardando’ il suo osservatore, il paggio (cioè l’Io infantile di Austerlitz) non solo chiede di essere ‘salvato’ nel presente attraverso la rammemorazione, ma rivendica anche un futuro differente, rivendicazione che è tuttavia destinata necessariamente al fallimento.

L’incontro fantasmatico con il passato viene attuato anche attraverso il *medium* filmico. Durante le sue ricerche, Austerlitz giunge a visionare il frammento di un film¹³⁷ girato dai nazisti, dal titolo *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, che documenta la vita dei prigionieri nel ghetto di Theresienstadt. In realtà non si tratta di un vero documentario, ma di una clamorosa falsificazione che, oltre ad avere finalità propagandistiche, intendeva ingannare una delegazione internazionale della Croce Rossa interessata a verificare le condizioni di vita dei prigionieri. A tal fine il ghetto venne ripulito e fu paradossalmente trasformato in una sorta di set cinematografico dove poter girare il film propagandistico. Benché abbia elementi comuni con la fotografia, il *medium* filmico se ne differenzia anzitutto per una struttura temporale ben precisa e per il maggior realismo. Austerlitz crede dunque di poter individuare nel film la figura della madre contando proprio sulla referenzialità del *medium* filmico. Il documentario girato dai nazisti è però una plateale messinscena, è il rovescio del realismo. Carolin Duttlinger, in un importante contributo (2004, 170), osserva come il film paradossalmente usi le stesse strategie conciliative e di camuffamento che Austerlitz mette in atto allorquando, prima ancora di poter visionare il film, immagina di poter riconoscere la madre, in base ai propri frammentari ricordi, mentre recita un qualche ruolo all’interno del film:

¹³⁷ Sul ruolo del cinema nella prosa di Sebald, con particolare attenzione ad *Austerlitz*, si vedano Kilbourn 2004 e Frey 2007.

Immerzu dachte ich, wenn nur der Film wieder auftauchte, so würde ich vielleicht sehen oder errahnen können, wie es in Wirklichkeit war, und einmal ums andere malte ich mir aus, daß Agáta, eine im Vergleich zu mir junge Frau, ohne jeden Zweifel erkannte, etwa unter den Gästen vor dem falschen Kaffeehaus, als Verkäuferin in einem Galanteriewarengeschäft, wo sie gerade ein schönes Paar Handschue behutsam aus einem der Schubfächer nahm, oder als Olympia in dem Bühnenspiel Hoffmanns Erzählungen, das, wie Adler berichtet, während der Verschönerungsaktion in Theresienstadt zur Aufführung gebracht worden ist. Auch bildete ich mir ein, sagte Austerlitz, sie auf der Gasse zu sehen in einem Sommerkleid und einem leichten Gabardinenmantel: allein in einer Gruppe von flanierenden Ghettabewohnern hielt sie genau auf mich zu und kam Schritt für Schritt näher, bis sie zuletzt, wie ich zu spüren meinte, aus dem Film herausgetreten und in mich übergegangen war. (A, 350)

Come i nazisti devono celare le atrocità inconfessabili dei propri crimini attraverso strategie di camuffamento e teatralizzazione, analogamente Austerlitz non sembra cogliere l'aspetto drammatico della realtà di Theresienstadt immaginando la madre mentre recita un ruolo: il *medium* filmico e quello teatrale agiscono da «scudo protettivo» nei confronti di ricordi traumatici.

La visione del film delude Austerlitz non solo perché esso illustra l'organizzatissima vita lavorativa di uomini e donne all'interno del *sistema Theresienstadt* («ein fortwährendes, unsinniges Hämmern und Degeln, Schweißen, Zuschneiden, Verleimen und Vernähen» A, 351), ma anche perché il film si rivela essere un «zusammengeklittertes Werk [...] in welchem ich, anders als ich gehofft hatte, nirgends die Agáta sehen konnte» (A, 352). Per tale motivo Austerlitz si procura una «Zeitlupenkopie», una copia a rallentatore in cui è possibile scorgere dettagli altrimenti invisibili a velocità normale. Così Austerlitz ne descrive la visione:

Es hatte nun den Anschein, als arbeiteten die Männer und Frauen in den Werkstattbetrieben im Schlaf [...]. Die körperformen waren unscharf geworden und hatten sich [...] an ihren Rändern ausgelöst, ähnlich wie die Umriss der menschlichen Hand in den von Luis Draget [*sic*] in Paris um die Jahrhundertwende gemachten Fluidalaufnahmen und Elektrographien. Die zahlreiche schadhafte Stellen des Streifens, die ich zuvor kaum bemerkt hatte, zerflossen jetzt mitten in einem Bild, löschten es aus und ließen hellweiße, von schwarzen Flecken durchsprinkelte Muster entstehen [...]. Am unheimlichsten, sagte Austerlitz, war in der verlangsamten Fassung die Verwandlung der Geräusche. In einer knappen Sequenz ganz zu Beginn [...] ist aus der auf der

Tonspur der Berliner Kopie zu hörende lustigen Polka irgendeines österreichisches Operettenkomponisten ein mit geradezu grotesker Trägheit sich dahinschleppender Trauermarsch geworden, und auch di übrigen dem Film beigegebenen Musikstücke [...] bewegten sich in einer subterranean Welt, in schreckvollen Tiefe, so sagte Austerlitz, in die keine menschliche Stimme jemals hinabgestiegen ist. (A, 353-56)

La copia a rallentatore produce una vera e propria *Verfremdung*: evidenziando i danneggiamenti fisici del supporto materiale e la conseguente deformazione delle immagini, essa mette in rilievo anzitutto la natura *mediale* del film e le inevitabili modificazioni che ogni mediatore della memoria produce allorquando il passato viene stabilizzato in memoria culturale. In secondo luogo, la «Zeitlupenkopie» rivela la natura fantasmatica della vita del ghetto: non a caso nel testo si fa riferimento agli esperimenti di Darget, esplicitando così il legame tra fotografia e occultismo. Qui Austerlitz compie la sua seconda *catabasi*: attraverso il rallentamento del flusso temporale il protagonista, andando oltre il falso realismo documentario, può scendere nell'inferno del ghetto e incontrare i morti che sono ancora presenti come spettri.

Austerlitz, nel corso della visione, individua un rapido fotogramma in cui inizialmente crede di poter riconoscere la madre:

Gerade so wie ich nach meinen schwachen Erinnerungen und den wenigen übrigen Anhaltspunkten, die ich heute habe, die Schauspielerin Agáta mir vorstellte, gerade so, denke ich, sieht sie aus, und ich schaue wieder und wieder in dieses mir gleichermaßen fremde und vertraute Gesicht, sagte Austerlitz, lasse das Band zurücklaufen, Mal für Mal, und sehe den Zeitanzeiger in der oberen linken Ecke des Bildschirms, die Zahlen, die einen Teil ihrer Stirn verdeckten, die Minuten und Sekunden, von 10:53 bis 10:57, und die Hundertstelsekunden, die sich davon drehen, so geschwind, daß man sie nicht entziefen und festhalten kann. (A, 359)

In realtà questa identificazione non nasce da ricordi saldi (nel passo si parla di «schwache Erinnerungen»), ma dalle proprie proiezioni: il volto della donna appare evanescente e Austerlitz cerca ripetutamente di far scorrere indietro il film nel tentativo di fissare l'immagine della madre. Non è solo la materialità del *medium* filmico a rendere difficoltoso il ricordo, ma anche l'insita temporalità e caducità. Non a caso nel fotogramma il volto della donna reca sulla fronte l'indicazione dei minuti e dei secondi,

quasi portasse su di sé le stimmate della caducità del *medium* stesso.¹³⁸ Tuttavia gli sforzi di Austerlitz sono destinati a fallire poiché Věra dichiarerà che quella non è la foto della madre. Il passato non ritorna: il carattere «gespentsch» con cui i morti sembrano tornare è solo frutto di una strategia estetica legata alla speranza di poter recuperare il passato attraverso l'immaginazione.

4. *Trauma e postmemoria*

Anche in *Austerlitz*, come nelle precedenti prose sebbaldiane, viene scandagliato il legame tra fotografia, trauma e postmemoria. L'atto fotografico costituisce una metafora della memoria, come emerge chiaramente dal seguente brano:

Besonders in den Bann gezogen hat mich bei der photographischen Arbeit stets der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja auch inmitten der Nachtin uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, noch anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenläßt. (A, 117)

Qui il processo del recupero mnestico è paragonato allo sviluppo fotografico, è tuttavia significativo che l'accento venga posto sull'incapacità, da parte della memoria e della fotografia, di ritenere in modo oggettivo ed esaustivo il passato: ciò che le accomuna sono invece la labilità e la fragilità, l'incapacità di fissare in modo definitivo un evento passato. Il *medium* fotografico, che ha avuto un ruolo fondamentale come mediatore della memoria, non è un modello della permanenza della traccia mnestica, ma è legato piuttosto alla fugacità del ricordo e all'oblio.

Si è già detto che per Austerlitz lo studio dell'architettura rappresenta una sorta di «ricordo di copertura», di «sistema protettivo» nei confronti di un'infanzia traumatica che è stata rimossa. L'esperienza traumatica ha però un legame privilegiato proprio con la fotografia. Austerlitz fotografa ad esempio «den Schwung eines Stiegengeländers, die Kehlung an einem steinernen Torbogen» (A,

¹³⁸ L'indicazione di numeri e secondi rimanda anche ai numeri di serie tatuati sulla pelle dei prigionieri dei Lager.

112) o oggetti che ritroverà in seguito a Praga e che ricorderà come appartenenti alla propria infanzia. Durante la sua permanenza a Parigi egli scatta centinaia di foto delle *banlieus* poiché è colpito dalla desolazione di quei luoghi; solo successivamente egli comprenderà che esse riflettevano in qualche modo la desolazione della sua infanzia. L'atto fotografico appare pertanto legato alla latenza del ricordo e la fotografia si presenta come *sintomo* stesso dell'esperienza traumatica. Giunto nella casa londinese di Austerlitz, l'io-narrante nota sul tavolo

in geraden Reihen und genaue Abstände voneinander ein paar Dutzend Photographien [...], die meisten älteren Datums und etwas abgegriffen an den Rändern. Es waren Aufnahmen darunter, die ich, sozusagen, schon kannte, Aufnahmen von leeren belgischen Landstrichen, von Bahnhöfen und Métroviadukten in Paris, vom Palmenhaus im Jardin des Plantes, von verschiedenen Nachtfaltern und Motten, von kunstvoll gebauten Taubenhäusern, von Gerald Fitzpatrick auf dem Flugfeld in der Nähe von Quoy und von einer Anzahl schwerer Türen und Tore. Austerlitz sagte mir, daß er manchmal stundelang sitze und diese Photographien, oder andere, die er aus seinen Beständen hervorhole, mit der rückwärtigen Seite nach oben auslege, ähnlich wie bei einer Partie Patience, und daß er sie dann, jedesmal von neuem erstaunt über das, was er sehe, nach und nach umwende, die Bilder hin und her und übereinanderschiebe, in eine aus Familienähnlichkeiten sichergebende Ordnung, oder auch aus dem Spiel ziehe, bis nichts mehr übrig sei als die graue Fläche des Tisches, oder bis er sich, erschöpft von der Denk- und Erinnerungsarbeit, niederlegen müsse auf der Ottomane. (A, 175-76)

Quando il narratore descrive tali foto, egli afferma che alcune gli sono note e sono state già inserite nel corso della narrazione senza alcun commento (si pensi alle fotografie delle stazioni o delle falene). Altre invece, come quelle delle porte di Theresienstadt, saranno mostrate successivamente nel corso della prosa. Il ricorso a *prolessi* e *analessi* produce anzitutto un senso di discontinuità tra esperienza e pratica fotografica. In secondo luogo, il gioco di *Patience* che Austerlitz compie con le fotografie, cercando di raggrupparle in base a «somiglianze di famiglia»,¹³⁹ implica una «Denk- und Erinnerungsarbeit», termini che richiamano il freudiano *Durcharbeiten*, cioè il lavoro terapeutico con cui il paziente diviene cosciente dei suoi ricordi rimossi. Il protagonista, che non

¹³⁹ Evidente qui l'allusione a Wittgenstein.

ricorda più il proprio passato, cerca di ‘ricostruirlo’ mettendone insieme i frammenti.

Dopo la sua visita al museo veterinario di Maisons-Alfort, Austerlitz

in der Métro den ersten der später mehrfach sich wiederholenden, mit einer zeitweiligen Auslöschung sämtlicher Gedächtnisspuren verbundenen Ohnmachtanfalle erlitt, die in den Lehrbüchern der Psychiatrie, soviel mir bekannt ist, sagte Austerlitz, aufgeführt sind unter dem Stichwort hysterische Epilepsie. Erst als ich die an jenem Septembersonntag in Maisons-Alfort aufgenommenen Photographie entwickelte, gelang es mir, anhand dieser Bilder und geleitet von den geduldigen Fragen, die Marie mir stellte, meine verschütteten Erlebnisse zu rekonstruieren. (A, 381)

Nel passo il collegamento tra amnesia e fotografia è di particolare rilievo. L’atto fotografico permette di registrare degli eventi traumatici che l’Io non è in grado di elaborare perché ne determinerebbero il collasso. Vi è tra l’altro una spia lessicale che rimanda alla teoria freudiana del trauma: nel brano si fa riferimento alle *Gedächtnisspuren* per descrivere l’amnesia del protagonista, termine che rimanda al lemma *Erinnerungsspuren* di cui Freud si serve per descrivere la sua teoria del trauma in *Al di là del principio di piacere*. Egli afferma che la terapia nei confronti della nevrosi traumatica, come si è già detto, consiste nel «ricordare» l’evento traumatico come parte del proprio passato, cioè nel trasformare la *memoria eidetica*, basata sull’immagine, in *memoria narrativa*, basata sul linguaggio. Non a caso Austerlitz riesce a ‘ricostruire’ i suoi ricordi della visita al museo solo dopo aver sviluppato le fotografie e dopo averle ‘lette’ con l’aiuto di Marie. Attraverso la mediazione del linguaggio, gli eventi traumatici registrati nella fotografia possono essere ‘rielaborati’ e collocati nello spazio dell’Io cosciente. Al protagonista risulta però particolarmente difficile recuperare il ricordo dei genitori, soprattutto quello della madre. Questo si spiega, in termini freudiani, per la particolare forza che la censura esercita nei confronti di un evento fortemente traumatico e irrepresentabile, come la morte dei genitori, cui si associa il senso di colpa per essere loro sopravvissuto. Durante un soggiorno di Austerlitz a Praga, Věra mostra al protagonista le due fotografie citate nel precedente paragrafo. La prima presenta due attori su una scena teatrale. Inizialmente Věra crede di riconoscere nei due personaggi i genitori di Austerlitz:

die eine der Photographien zeigt eine Theaterbühne in der Provinz, in Reichenau vielleicht oder an einem der anderen Orte, an denen Agáta von ihrem ersten Prager Engagement gelegentlich aufgetreten ist. Auf der ersten Blick habe sie gedacht, so sagte Věra, sagte Austerlitz, die beiden Personen in der linken unteren Ecke seien Agáta und Maximilian – man könnte sie ja [foto] in ihrer Winzigkeit nicht gut erkennen –, aber dann habe sie natürlich gemerkt, daß es andere Leute sind, etwa der Impresario oder ein Zauberünstler und seine Assistentin. Sie habe sich oft gefragt, sagte Věra, was für ein Schauspiel gegeben worden war seinerzeit vor dieser furchterregenden Kulisse und habe gedacht, wegen des Hochgebirges im Hintergrund und der wüsten Waldlandschaft, entweder der Wilhelm Tell oder die Sonnambula oder das letzte Stück von Ibsen. Der Schweizer Knabe mit dem Apfel auf seinem Haupt ist mir erschienen; ich erlebte den Schreckensmoment, in dem der Steg nachgibt unter dem Fuß der Schlafwandlerin und ahnte, daß sich hoch droben in den Felswänden schon die Lawine löste, die die armen Verirrten (wie waren sie nur in diese öde Gegend gekommen?) gleich mit sich fortreißen würde in die Tiefe. Es vergingen Minute, sagte Austerlitz, in denen auch ich die zu Tal fahrende Schneewolke zu sehen glaubte und bis ich Věra weitersprechen hörte von dem Unergründlichen, das solchen aus der Vergessenheit aufgetauchten Photographien zu eigen sei. (A, 264-66)

È significativo il coinvolgimento emotivo che investe i due personaggi dinanzi alla foto, anche dopo che la donna si rende conto che la sua iniziale ipotesi è errata. La vista della fotografia giunge a coinvolgere a tal punto i personaggi che essi provano a immaginare quale opera teatrale possa essere rappresentata su quella scena che, pur essendo in realtà anonima, appare a Věra e ad Austerlitz così minacciosa. In realtà la fotografia agisce, anche in questo caso, come *formazione di compromesso* e l'immaginazione di Austerlitz sembra seguire una logica inconscia. È sufficiente una mera e presunta somiglianza tra i personaggi della fotografia e i genitori per far sì che essi agiscano sulla scena teatrale come loro sostituti: si potrebbe definire questa operazione come una vera e propria *Verdichtung*. I vari tentativi di interpretare lo scenario catastrofico rappresentato sulla scena si rifanno ad opere tratte dalla tradizione drammatica, ma in realtà esse dissimulano la catastrofe della Shoah. Il palcoscenico quindi diviene lo spazio su cui proiettare la rappresentazione dissimulata della morte dei genitori e della Shoah. La portata traumatica degli eventi passati è tale che essi possono essere rappresentati solo attraverso un duplice filtro mediale che aggiri la censura: la fotografia e il teatro. La fotografia è

oggetto sostitutivo che permette di rappresentare *mediatamente* eventi traumatici, consentendo così un contatto immaginario con accadimenti non esperibili dall'Io, ma allo stesso tempo essa appare come una superficie su cui si proiettano, a livello performativo, le ansie e i desideri degli osservatori.

La stessa logica è presente nella *lettura* della seconda fotografia, anch'essa di ambientazione teatrale, che rappresenta Austerlitz da bambino nelle vesti di un paggio. Il trauma della separazione imminente dai genitori è espresso anche qui attraverso il duplice filtro teatrale e fotografico e anche in questo caso le riflessioni di Austerlitz sembrano seguire una logica inconscia: egli ha l'impressione che il braccio, che nella foto appare piegato, sia «*gebrochen oder geschienten*» (A, 268), ma il braccio «rotto» richiama, per una sorta di *Verschiebung* sul piano del significante, proprio il termine greco per ferita: «trauma».

La stessa funzione di *formazione di compromesso* è svolta dalle immagini appartenenti alle arti visive. Durante la visita dell'io-narrante nella casa londinese di Austerlitz, i due personaggi si scambiano alcune riflessioni sulla stranezza delle immagini riflesse. Austerlitz afferma che, ogni qualvolta si ferma a fissare il riflesso della fiammella della cucina, egli

unweigerlich daran denken müsse, wie er von vielen Jahren einmal, in einer Rembrandt-Ausstellung im Rijksmuseum von Amsterdam, wo er sich vor [...] einem kleinen, etwa zwanzig auf dreißig Zentimeter messend [...] gestanden sei, das, der Beschriftung zufolge, die Flucht nach Ägypten darstellte, auf dem er aber weder das hochheilige Paar noch das Jesuskind, noch das Saumtier habe erkennen können, sondern nur, mitten in dem schwarzglänzenden Firnis des Finsternis, einen winzigen, vor meinen Augen, so sagte Austerlitz, nicht vergangenen Feuerfleck. (A, 177)

Se si osserva il dipinto, si nota come, nonostante l'ambientazione notturna (caso unico nella produzione di Rembrandt) e la posizione arretrata del punto di vista, la sacra famiglia sia in realtà ben distinguibile. È significativo che Austerlitz, osservando il riflesso della fiamma, si ricordi «unweigerlich» di quell'opera: il trauma della famiglia perseguitata, espresso in modo mediato nel dipinto di Rembrandt, continua a perseguitare l'io-narrante. L'incapacità di ricordarsi della sacra famiglia è da spiegarsi proprio con il trauma della perdita dei genitori. La solitudine di Austerlitz, orfano della propria famiglia, comporta la cancellazione memoriale

dei personaggi che in realtà sono presenti nella tela. L'opera pittorica incarna visivamente quell'«esperienza attuale» in cui il soggetto continua a rivivere le esperienze traumatiche ed essa non è rappresentata, ma solo descritta, probabilmente per il notevole investimento emotivo (il *punctum* barthesiano) che l'io-narrante avverte nell'immagine. Anche le arti pittoriche non sfuggono però al paradigma della caducità che caratterizza la fotografia. In occasione di un funerale presso il cimitero di Cutiau, Austerlitz si ricorda di un'opera di Turner, *Funeral at Lausanne*. Si tratta di una tela dal carattere evanescente, in cui il paesaggio, emerso dal grigio del fondo, sembra essere sul punto di scomparire rapidamente come il negativo di una fotografia lasciato troppo a lungo nel bagno d'acido.

Austerlitz drammatizza anche il tema della «tradizione» intergenerazionale del ricordo delle esperienze traumatiche attraverso la postmemoria, la cui costruzione avviene attraverso il ricorso alle fotografie e ad alcuni «tropi» come l'idioma familiare e l'idioma di genere (Hirsch 2008). Ritroviamo tutti questi elementi anche in questa prosa sebbaldiana, in cui è centrale il motivo, di chiara ispirazione barthesiana, della ricerca della «vera immagine» della madre. Austerlitz non ha memoria del suo passato, sedimentato in oggetti, immagini, documenti, frammenti e tracce presenti negli edifici e nel paesaggio urbano: l'«idioma familiare» permette in qualche modo di «ancorare», individualizzare e reincorporare ricordi frammentari in immagini e ricordi apparentemente più definiti, tuttavia il mondo intorno ad Austerlitz non diviene per questo più leggibile, né la sua connessione con il passato diviene più salda anche dopo aver ritrovato la via che lo riporterà a Praga da Věra. Le immagini che Austerlitz troverà nel corso della ricerca sono in realtà schermi su cui si proiettano i suoi desideri e le sue ansie. Le immagini fotografiche della madre non autenticano e consolidano gli sforzi del protagonista, anzi la loro funzione indicale è posta fortemente in dubbio. Emblematico è il momento in cui Austerlitz crede di scorgere l'immagine della madre nel fotogramma tratto dal film propagandistico di cui si è parlato in precedenza. Come si è già detto, questa identificazione non nasce da ricordi saldi, ma dal desiderio di ritrovare in qualche modo il volto della madre e farlo coincidere con quello costruito dalla propria immaginazione. Austerlitz crede o spera di trovare finalmente in quel volto, parimenti estraneo e familiare, quello della propria madre. Così non sarà perché Věra (un nome parlante) confermerà che non si tratta della madre. L'im-

magine fotografica perde qui la sua funzione indicale per farsi schermo su cui si proiettano gli sforzi di approssimarsi al passato. Vi è poi un dettaglio estremamente significativo. Nel descrivere la donna, Austerlitz afferma:

Sie trägt [...] eine in drei feinen Bogelinien von ihrem dunklen, hochgeschlossenen Kleid kaum sich abhebende Kette um den Hals. (A, 358)

Come il lettore/osservatore può facilmente osservare e constatare nella fotografia collocata poco sopra la citazione, la collana non è costituita da tre, bensì da due fili di perle. Questo errore non è certo casuale. L'ipotesi che non si tratti di una banale svista, ma di una operazione consapevole, è suffragata dal fatto che Sebald, nel corso di *Austerlitz*, fa costanti riferimenti, più o meno espliciti, a *La camera chiara* di Roland Barthes. Qui non solo è centrale il tema della fotografia della madre, ma Barthes compie, come ha mostrato Margaret Olin (2002), un errore molto simile a quello commesso da Austerlitz. Nell'esemplificare il concetto di *punctum*, Barthes mostra una fotografia di James van der Zee e afferma che in questo caso il *punctum* è costituito dalle «scarpe con il cinturino» (Barthes 1980, 44). Qualche pagina dopo, quando la fotografia non è più presente al lettore/osservatore, Barthes afferma:

più tardi ho capito che il vero *punctum* era la collana che essa portava raso-collo; infatti (non c'è dubbio) quella collana (sottile filo d'oro intrecciato) era la stessa che avevo sempre visto portare da una persona della mia famiglia... (Barthes 1980, 55)

Ma in realtà la collana indossata dalla donna è di perle e non un filo d'oro intrecciato. Come nota la Olin, il particolare della collana di perle sarebbe desunto da un'immagine della sua famiglia riprodotta in *Barthes di Roland Barthes*.

Nel caso di *Austerlitz*, che si ispira dichiaratamente al saggio barthesiano,¹⁴⁰ l'errore non può certo essere casuale. Sebald, citando Barthes, mette in atto una sottile strategia estetica che mira a evidenziare l'incerto carattere referenziale tradizionalmente associato al *medium* fotografico. Margaret Olin, nella sua lettura de *La camera chiara*, giunge provocatoriamente ad affermare che è necessario rivedere il concetto di indicialità fotografica interpretando

¹⁴⁰ Per un confronto tra Sebald e Barthes si veda Kempinski 2007.

il legame tra fotografie e osservatore per mezzo di un «performative index» o «index of personification» (Olin 2000, 115) che viene plasmato dalle esigenze e dai desideri dell'osservatore.

Come già mostrato in altre prose, anche in *Austerlitz* la post-memoria (in contrapposizione alla memoria) mostra un'indicalità di tipo performativo proprio perché essa è plasmata dalle necessità e dai desideri degli osservatori che si sforzano di attenuare la distanza temporale con il passato.

Il carattere performativo del ricordo mediato dalla fotografia è confermato anche dal ritrovamento dall'immagine che dovrebbe riprodurre le autentiche fattezze di Agáta. Nelle sue ricerche presso l'archivio del Teatro di Praga, Austerlitz si imbatte

auf die unbeschriftete Photographie einer Scahspielerin [...] die mit meinen verdunkelten Erinnerung an die Mutter übereinzustimmen schien, und in den Věra [...] sogleich und zweifelsfrei, wie sie sagte, Agáta erkannte, so wie sie damals gewesen war. (A, 361)

La fotografia, riprodotta nella prosa, riceve una garanzia di autenticità dalle parole di Věra. La donna tuttavia, nonostante il valore ironicamente simbolico del nome, non è una testimone del tutto attendibile. In un episodio di poco precedente, Věra racconta ad Austerlitz della visita al diorama¹⁴¹ di Reichenberg (A, 231-32). La donna è a tal punto colpita da quanto visto nel diorama da confondere tali immagini con i ricordi infantili della passeggiata fatta dopo la visita.¹⁴² Il personaggio che dovrebbe attestare l'identità della madre non è in realtà affidabile poiché nella sua memoria immagini esterne e ricordi si confondono.

Uno sguardo alla fotografia contribuisce a relativizzare ulteriormente le affermazioni della governante: in essa appare un volto evanescente, che sembra confondersi con lo sfondo nero da cui emerge e in cui sembra rapidamente inabissarsi. La fotografia appare più come una superficie su cui proiettare vaghi e oscuri ricordi. La ricerca della madre rimane dunque in forse, mentre falli-

¹⁴¹ Perfezionato da Daguerre nei primi anni del XIX secolo, il diorama era un apparato costituito da una piattaforma girevole su cui erano collocati gli osservatori che, grazie al movimento di rotazione, potevano osservare una serie predeterminata di scene o luci.

¹⁴² «Und nun geht mit solcher Reminiszenzen aus meiner Kindheit die Erinnerung zusammen an unsere von der Šporkova aus gemeinsam gemachten kleinseitigen Exkursion» (A, 232).

mentare risulterà il successivo tentativo di ritrovare le tracce del padre.

La postmemoria, proprio poiché è costruzione retrospettiva, si basa su immagini, strutture e tropi, come quello della ricerca della madre, che il soggetto trae dal presente e applica al proprio passato nella speranza di poter trovare qui le risposte ai propri desideri e alle proprie ansie. Le varie fotografie, in particolar modo quelle in cui il protagonista crede di riconoscere la madre, sono dunque da un lato formazioni di compromesso in cui eventi traumatici hanno modo di esprimersi in modo mediato, dall'altro sono il luogo in cui si proiettano le aspettative del soggetto, il suo sforzo e il suo desiderio di recuperare il passato e avvicinarsi alla verità: esse sono cioè il risultato di un'azione performativa veicolata dal linguaggio che interpreta le immagini e le investe dei desideri e delle proiezioni del soggetto. La postmemoria (in opposizione alla memoria) attraverso la fotografie crea e rinsalda una connessione con il passato che non è (solo) indicale, quanto piuttosto performativa: ricordare il passato significa in parte 'crearlo'.

CONCLUSIONI

L'*opus* sebaldiano mostra una notevole varietà e ricchezza di temi, essi possono tuttavia collocarsi sotto un denominatore comune: Sebald, nella sua opera, porta avanti una profonda analisi della storia moderna occidentale e una radicale critica nei confronti della modernità condotta sulla scorta della lezione benjaminiana e della Scuola di Francoforte. Con il termine modernità si fa ovviamente riferimento a quei radicali mutamenti economici, sociali, politici e culturali che, a partire dal XVII secolo, hanno investito profondamente la società occidentale: essa ha visto l'avvento di una razionalità utilitaristica che ha portato a un massiccio sfruttamento della natura e dell'uomo, l'affermarsi dell'alienazione della soggettività individuale, il susseguirsi di guerre e catastrofi celate sotto la visione ottimistica e trionfalistica della Storia, l'avvento dell'industrializzazione e di un mercato capitalistico avanzato, la nascita dei mezzi di comunicazione di massa come strumento di controllo e disciplinamento dei comportamenti. Il *segno* tangibile della modernità, e allo stesso tempo la categoria ermeneutica fondamentale che consente di interpretarla, è l'allegoria nella definizione che è stata data da Walter Benjamin.

All'analisi della modernità, e alla categoria dell'allegoria, si possono ricondurre, a ben vedere, i *topoi* principali presenti nell'*opus* sebaldiano. Si è visto, a proposito di *Die Ringe des Saturn*, come la razionalità strumentale moderna abbia determinato uno sfruttamento delle risorse naturali e dell'uomo. Ciò è esplicitamente denunciato nella prosa attraverso il ricorso alla descrizione di un paesaggio neobarocco in preda alla dissoluzione, che rivela altresì come la Storia si collochi sotto il segno della distruzione. Sebald critica e demistifica l'immagine ideologica e ottimistica della Storia di epoca positivista, cui oppone una visione della Storia come *Naturgeschichte*.

Alla critica della modernità è da ricondurre anche uno dei temi centrali dell'*opus* sebaldiano: quello della memoria e della sog-

gettività nell'epoca del capitalismo. Nel suo *Passagen-Werk* Benjamin ricollega la crisi della memoria proprio alla modernità, in particolar modo alla nascita del capitalismo e allo *choc* provocato dalla nascente società di massa. La continua produzione di nuove merci ha avuto come conseguenza la distruzione delle vecchie e quindi l'accelerazione del senso di obsolescenza. La storia moderna è inoltre stata segnata da eventi traumatici e catastrofici culminati, come ricordano Horkheimer e Adorno, nella Shoah. La modernità ha dunque generato un senso di perdita cui l'uomo occidentale ha cercato di rispondere attraverso la creazione di istituzioni memoriali che permettessero di conservare la memoria individuale e culturale: di qui il fiorire, soprattutto a partire dal XVIII secolo, di musei, monumenti e altri mediatori 'esterni' della memoria. Per quanto concerne invece la memoria individuale, essa è andata incontro a una progressiva forma di atrofia. Nel suo celebre saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire* (e nel gruppo di aforismi *Zentralpark*) Benjamin afferma che lo *choc* esperito nella metropoli moderna ha condannato l'individuo all'atrofia della *Erfahrung*, dell'«esperienza vissuta» intesa come insieme di esperienze coerenti e armoniose che presuppongono l'integrità dell'io. Essa è stata sostituita dall'*Erlebnis*, cioè da una massa di impressioni discontinue. La prevalenza dell'*Erlebnis*, secondo Benjamin, ha trasformato profondamente il carattere della memoria individuale. L'individuo da un lato è andato incontro ad una forma di *amnesia* determinata dalla sovrastimolazione dei sensi, tendenza che porta a identificare erroneamente qualcosa di nuovo con ciò che in realtà è sempre lo stesso. Dall'altro lo *choc* metropolitano e l'eccesso di stimoli hanno lasciato nell'inconscio segni profondi che possono emergere come *mémoire involontaire*. Per Benjamin la *Erfahrung* appare dunque come qualcosa di irrimediabilmente perduto, come «una vita anteriore» rispetto alla quale le *correspondances* di Baudelaire «sono le date del ricordo» (AN, 118). Esse non sono «corrispondenze simultanee come lo furono per i simbolisti» (AN, 118), ma momenti fuori del tempo, tra i quali la riflessione coglie una rete di correlazioni. La forma artistica che corrisponde al prevalere dell'*Erlebnis* è l'allegoria:

Le facoltà dell'animo, che tanto posto hanno in Baudelaire, sono 'ricordi' dell'uomo allo stesso modo in cui le allegorie medievali sono ricordi degli dei. (AN, 130)

Come l'allegoria cristiana e medievale si applicava al mondo classico, ormai devitalizzato, così l'allegoria moderna riguarda gli oggetti morti di un'interiorità estraniata. Il ricordo è un «oggetto-ricordo» (*das Andenken*):

Il 'ricordo' è complementare all' 'esperienza vissuta'. In esso si deposita la crescente autoestraniazione dell'uomo, che cataloga il suo passato come un morto possesso, L'allegoria ha sgombrato, nell'Ottocento, il mondo esteriore, per stabilirsi in quello interno. La reliquia deriva dal cadavere, il 'ricordo' dall'esperienza defunta, che si definisce, eufemisticamente, 'esperienza vissuta' (AN, 140)

E in un altro aforisma in *Zentralpark*:

La figura-chiave della vecchia allegoria è il cadavere. La figura-chiave della nuova allegoria è il 'ricordo'. Esso è lo schema della trasformazione della merce in oggetto da collezione. (AN, 143)

L'alienazione della vita interiore è per Benjamin conseguenza della reificazione del soggetto in una società dominata dal feticcio della merce e caratterizzata dagli *choc* della modernità.

L'alienazione della soggettività, dovuta agli *choc*, alla sovrastimolazione memoriale, all'avvento del capitalismo e agli eventi traumatici che ne hanno segnato le tappe principali, è esplicitamente rappresentata in *Schwindel.Gefühle* e in *Austerlitz*. Beyle è caratterizzato da una soggettività in cui il ricordo individuale è sostituito dai mediatori della memoria esterni al soggetto stesso, mentre Austerlitz cerca di colmare il suo vuoto mnemonico ricorrendo ai mediatori esterni della memoria, all'archivio: egli è un «archival subject» (Long 2008, 162), è colui che «cataloga il suo passato come un morto possesso» (AN, 140). L'allegoria trova qui espressione nell'immagine fotografica, intesa come oggetto-ricordo, con cui condivide il carattere frammentario, l'ambivalenza tra realtà e finzionalità, la costante e inappagata tensione verso una totalità di senso ormai perduta. Essa rappresenta pertanto lo strumento estetico-gnoseologico con cui Sebald descrive la soggettività moderna, caratterizzata dalla non-coincidenza con se stessa e dalla conseguente mancanza di una autentica e coerente unità interiore.

Se l'allegoria mostra l'esito limite della frammentazione della soggettività e della storia, essa tuttavia ha in sé, in modo dialettico,

anche la speranza di un suo superamento. La visione allegorica è un mezzo per riscattare l'alienazione della soggettività moderna e per demistificare le ottimistiche pretese della storiografia positivista. Strumento principale di questa visione allegorica diviene allora una strategia estetica fondata sull'*iconotesto*, cioè su un dispositivo bimediale a sua volta allegorico perché costruito come mosaico, come collezione di materiale eterogeneo, in cui i diversi frammenti, entrando in una nuova costellazione semantica, mostrano, anche se in maniera fuggevole e caduca, il senso della storia e la memoria repressa del singolo e della collettività. Collezionando tali frammenti allegorici e instaurando tra loro nuove connessioni, l'Io può creare nuove costellazioni di senso e provare a recuperare, attraverso la *mémoire involontaire*, quelle esperienze che il soggetto ha rimosso, ma che sono per così dire *sedimentate* nell'*Andenken*. Nell'oggetto-ricordo l'Io possiede un frammento della propria *Erfahrung* (trasformatasi in *Erlebnis*), ma anche una via di accesso a quanto è stato represso. In un saggio dedicato alle nature morte dell'amico e pittore Jan Peter Tripp, Sebald afferma che esse riguardano

das autonome Dasein der Dinge [...] da die Dinge uns (im Prinzip) überdauern, wissen sie mehr von uns als wir über sie; sie tragen die Erfahrungen, die sie mit uns gemacht haben, in sich und sind – tatsächlich – das von uns aufgeschlagene Buch unserer Geschichte [...] Die Erinnerungsaure, die sie umgibt, verleiht ihnen den Charakter von Andenken, in denen die Melancholie sich kristallisiert. (L, 173; 183)

L'episodio del gioco di *Patience*, in cui Austerlitz è impegnato, tematizza questo modello mnestico, che si rifà, come si è visto più volte nel corso delle pagine precedenti, alla poetica del *Bastler*. Egli pone l'una accanto all'altra, come in una sorta di rebus o di mosaico, le fotografie raggruppandole per somiglianze sempre nuove, e da queste nuove costellazioni spera di recuperare il proprio passato. Questo episodio, dal chiaro valore metateorico, rimanda a una strategia estetica che si basa sulla collazione dei frammenti allo scopo di far emergere quanto rimosso dalla memoria individuale e culturale. Ricordare non significa recuperare una serie di dati, collegati tra loro secondo una catena causale e collocati nel *continuum* temporale, e dominarli con la ragione strumentale. Ricordare il passato significa evocare il rimosso, il prerazionale, sedimentatosi negli oggetti-ricordo che l'Io e lo scrittore pazientemente

collezionano e collocano costantemente in nuove costellazioni semantiche. La conoscenza storica non si dà come possesso, ma, esattamente come accade per le immagini fotografiche, come «immagine dialettica», caduca e fugace allo stesso tempo. La fotografia, nel suo essere affine all'allegoria, diviene a sua volta un paradigma epistemologico con cui guardare alla memoria individuale e collettiva. L'operazione mnestica, come ogni forma di conoscenza e di interpretazione, è oggettiva e finzionale allo stesso tempo, è ricostruzione di elementi oggettivi in una configurazione soggettiva: da qui la natura sincretica, in costante bilico tra simulazione e ricerca documentaria, dell'iconotesto sebaldiano.

È su questo sfondo teorico che Sebald scandaglia il funzionamento della memoria e dei suoi principali mediatori (la scrittura, la fotografia e le immagini in generale). Sebald indaga, sulla scorta di Benjamin e Freud, il legame privilegiato tra fotografia e trauma; evidenzia come i mediatori della memoria, quali la fotografia e la letteratura stessa, non siano affatto strumenti neutri in grado di recuperare il passato, ma siano funzionali ad un'operazione che è sostanzialmente ri-costruttiva e basata sulla performatività: le fotografie, a maggior ragione quelle inserite nel testo letterario, non mostrano in modo oggettivo il reale, ma suggeriscono al lettore un effetto di realtà a livello *performativo*. La realtà che esse invocano non è *mimesis*, ma è costruzione *poietica*. Questo vale soprattutto per il meccanismo culturale che è alla base della costruzione della postmemoria, tema centrale, come si è visto, nelle prose sebaldiane.

Alla modernità sono da ricondurre anche altri aspetti recentemente messi in rilievo dalla produzione critica.¹⁴³ Le fotografie, e le immagini in generale, partecipano di quei meccanismi sociali di disciplinamento e di controllo sociale che, secondo la lezione di Foucault, caratterizzano la società moderna. Si pensi a *Die Ringe des Saturn*, dove alcune fotografie o immagini pittoriche, di cui vengono analizzati i regimi scopici, mostrano una funzione che rimanda chiaramente alle pratiche disciplinatorie della modernità.

Di recente un altro tema ha attirato l'attenzione della critica: quello dell'*archivio*. Si tratta di un argomento che è stato sviluppato soprattutto da Foucault e Derrida, ma che ha proprio in Benjamin il suo precursore. Per Sebald l'archivio, che ha le sue varianti nella biblioteca e nel museo, rappresenta uno degli strumenti

¹⁴³ Si pensi tra gli altri a Long (2008).

principali della moderna razionalità e dello storicismo positivista. Come ricorda Derrida, sin dalle sue origini l'archivio è legato alla redazione in forma scritta delle leggi, ma è anche strumento di potere poiché il controllo dell'archivio comporta il controllo della memoria. Esso è strumento di controllo e di violenza poiché elimina ogni forma di *alterità*: alla base vi è la rimozione in conseguenza di una arcaica proibizione paterna.

In quanto allegorico, il testo sebaldiano è strutturato proprio come un *anti-archivio*: l'autore vi raccoglie e colleziona lo scarto, il rifiuto, ciò che non è dicibile nell'archivio ufficiale. L'opera narrativa è il luogo in cui vengono *destrutturate* le pratiche disciplinatorie e repressive tipiche della modernità: al linguaggio *simbolico* basato sulla dicotomia vero/falso egli oppone un dispositivo narrativo *allegorico* che, proprio attraverso l'interazione tra immagine e testo e la reciproca sovrapposizione di codici, rivela le *fratture* insite nel linguaggio della razionalità cartesiana. Se dunque l'archivio moderno (ma si potrebbe dire la *modernità* in generale) è basato sulla rimozione e sulla repressione, l'*opus* sebaldiano si presenta come il luogo in cui si manifesta il *ritorno del represso* (Orlando), il ritorno di quanto è stato rimosso nell'inconscio individuale, ma anche di quanto è stato cancellato dalla memoria culturale occidentale.

BIBLIOGRAFIA

I. Opere di Sebald

- Sebald 1985 = W. G. Sebald, *Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Residenz, Salzburg 1985.
- Sebald 1988 = W. G. Sebald, *Nach der Natur: Ein Elementargedicht*, Greno, Nördlingen 1988 (Taschenbuch-Ausgabe, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2002).
- Sebald 1990 = W. G. Sebald, *Schwindel.Gefühle*, Eichborn, Frankfurt am Main 1990 (Taschenbuch-Ausgabe, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1994).
- Sebald 1992 = W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Eichborn, Frankfurt am Main 1992. (Taschenbuch-Ausgabe, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1994).
- Sebald 1995a = W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt*, Eichborn, Frankfurt am Main 1995. (Taschenbuch-Ausgabe, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2004).
- Sebald 1995b = W. G. Sebald, *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur*; Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1995.
- Sebald 1998 = W. G. Sebald, *Logis in einem Landhaus: Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*, Hanser, München 1998.
- Sebald 1999 = W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur: mit einem Essay über Alfred Andersch*, Hanser, München 1999.
- Sebald 2001 = W. G. Sebald, *Austerlitz*, Hanser, München 2001 (Taschenbuch-Ausgabe, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2003).

II. Letteratura critica su Sebald

- Agazzi 2007 = E. Agazzi, *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*, Artemide, Roma 2007.
- Albes 2002 = C. Albes, *Die Erkundung der Leere: Anmerkungen zu W. G. Sebalds "englische Wallfahrt" Die Ringe des Saturn*, «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 46 (2002), pp. 279-305.

- Albes 2006 = C. Albes, *Porträt ohne Modell. Bildbeschreibung und autobiographische Reflexion in W. G. Sebalds "Elementargedicht"* Nach der Natur, in Niehaus, Öhlschläger (Hrsg.) 2006, pp. 47-75.
- Anderson 2001 = M. M. Anderson, *Fino allo sciogliersi delle cose: la fotografia nell'opera di W. G. Sebald*, in G. Pulvirenti, R. Gambino, V. Scuderi (a cura di), *Le muse inquiete: sinergie artistiche nel Novecento tedesco*, Olschki, Firenze 2001, pp. 141-54.
- Anderson 2003 = M. M. Anderson, *The Edge of Darkness: On W. G. Sebald*, «October», 106 (2003), pp. 102-21.
- Anderson 2004 = M. M. Anderson, *W. G. Sebald*, «Germanic Review», 79 (2004), pp. 155-61.
- Anderson 2008 = M. M. Anderson, *Documents, Photography, Postmemory: Alexander Kluge, W. G. Sebald, and the German Family*, «Poetics Today», 29 (2008), pp. 129-53.
- Arnold-de Simine 2006 = S. Arnold-de Simine, *Remembering the Future: Utopian and Dystopian Aspects of Glass and Iron Architecture in Walter Benjamin, Paul Scheerbarth, and W.G. Sebald*, in Ch. Emden, C. Keen, D. Midgley (eds.), *Imagining the City, vol. 1. The Art of Urban Living*, Peter Lang, Oxford 2006, pp. 149-69.
- Atze 2005 = M. Atze, *Casanova vor der schwarzen Wand: Ein Beispiel intertextueller Repräsentanz des Holocaust W. G. Sebalds* Austerlitz, in Atze, Loquai (Hrsg.) 2005, pp. 228-43.
- Atze 2006 = M. Atze, *'...und wer spricht über Dresden?' Der Luftkrieg als öffentliches und literarisches Thema in der Zeit des ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses 1963-1965*, in Atze, Loquai (Hrsg.) 2005, pp. 105-15.
- Atze, Loquai (Hrsg.) 2005 = M. Atze, F. Loquai (Hrsg.), *Sebald. Lektüren*, Isele, Eggingen 2005.
- Barzilai 2004 = M. Barzilai, *Facing the Past and the Femals Spectator in W. G. Sebald's The Emigrants*, in Long, Whitehead (eds.) 2004, pp. 203-16.
- Barzilai 2007 = M. Barzilai, *Melancholia as world history. W. G. Sebald's rewriting of Hegel in Die Ringe des Saturn*, in Fuchs, Long (eds.) 2007, 73-89.
- Beck 2004 = J. Beck, *Reading Room: Erosion and Sedimentation in Sebald's Suffolk*, in Long, Whitehead (eds.) 2004, pp. 75-88.
- Blackler 2007 = D. Blackler, *Reading W. G. Sebald: Adventure and Disobedience*, Camden House, Rochester N.Y. 2007.

- Bond 2004 = G. Bond, *On the Misery of Nature and the Nature of Misery: W. G. Sebald's Landscapes*, in Long, Whitehead (eds.) 2004, pp. 31-44.
- Catling 2003 = J. Catling, *Gratwanderungen bis an den Rand der Natur: W. G. Sebald's landscapes of memory*, in Görner (ed.) 2003, pp. 19-50.
- Chaplin 2006 = E. Chaplin, *The Convention of Captioning: W. G. Sebald and the Release of the Captive Image*, «Visual Studies», 21 (2006), pp. 42-53.
- Cosgrove 2007 = M. Cosgrove, *Sebald for our Time: The Politics of Melancholy and the Critique of Capitalism in his Work*, in Fuchs, Long (eds.) 2007, pp. 91-110.
- Curtin, Shrayner 2005 = A. Curtin, M. M. Shrayner, *Netting the Butterfly Man: The Significance of Vladimir Nabokov in W. G. Sebald's The Emigrants*, «Religion and the Arts», 9 (2005), pp. 258-83.
- Denham, McCulloh (eds.) 2006 = S. Denham, M. McCulloh, (eds.), *W. G. Sebald: History, Memory, Trauma*, Walter de Gruyter, Berlin 2006.
- Duttlinger 2004 = C. Duttlinger, *Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald's Austerlitz*, in Long, Whitehead (eds.) 2004, pp. 155-71.
- Duttlinger 2007 = C. Duttlinger, *A Lineage of Destruction? Rethinking Photography in Luftkrieg und Literatur*, in Fuchs, Long (eds.) 2007, pp. 163-77.
- Fischer (ed.) 2009 = G. Fischer (ed.), *W. G. Sebald: Schreiben ex patria / Expatriate Writing*, Rodopi, Amsterdam 2009.
- Frey 2007 = M. Frey, *Theorizing Cinema in Sebald and Sebald with Cinema*, in Patt, Dillbohner (eds.) 2007, pp. 226-41.
- Fuchs 2004 = A. Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte: Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*, Böhlau, Köln 2004.
- Fuchs 2006 = A. Fuchs, *W. G. Sebald's Painters: The Function of Fine Art in his Prose Works*, «Modern Language Review», 101 (2006), pp. 167-83.
- Fuchs, Long (eds.) 2007 = A. Fuchs, J. J. Long (eds.), *W. G. Sebald and the writing of history*, Königshausen & Neumann, Köln 2007.
- Fuchs 2007 = A. Fuchs, *„Ein Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung“: Representations of nature in W. G. Sebald's Die Ringe des Saturn*, in Fuchs, Long (eds.) 2007, pp. 121-38.

- Garloff 2004 = K. Garloff, *The Emigrant as Witness: W. G. Sebald's Die Ausgewanderten*, «German Quarterly», 77 (2004), pp. 76-93.
- Görner (ed.) 2003 = R. Görner (ed.), *The Anatomist of Melancholy: Essays in Memory of W. G. Sebald*, Iudicium, München 2003.
- Hage 2003 = V. Hage, *Volker Hage im Gespräch mit W. G. Sebald*, «Akzente», 50 (2003), pp. 35-50.
- Hall 2000 = K. Hall, *Jewish Memory in Exile: The Relation of W. G. Sebald's Die Ausgewanderten to the Tradition of the Yizkor Books*, in Pól O'Dochartaigh (ed.), *German Literature since 1945: German-Jewish Literature?*, Rodopi, Amsterdam 2000, pp. 153-64.
- Heidelberger-Leonard, Tabah (Hrsg.) 2008 = I. Heidelberger-Leonard, M. Tabah (Hrsg.), *W. G. Sebald: Intertextualität und Topographie*, Lit Verlag, Berlin 2008.
- Hoffmann, Rose 2006 = T. Hoffmann, U. Rose, "quasi jenseits der Zeit" – Zur Poetik der Fotografie bei W. G. Sebald, «Zeitschrift für Deutsche Philologie», 4 (2006), 580-608.
- Horstkotte 2002 = S. Horstkotte, *Pictorial and Verbal Discourse in W. G. Sebald's The Emigrants*, «Iowa Journal of Cultural Studies», 2 (2002), pp. 33-50.
- Horstkotte 2006 = S. Horstkotte, *Visual Memory and Ekphrasis in W. G. Sebald's The Rings of Saturn*, «English Language Notes», 44 (2006), pp. 117-30.
- Horstkotte 2008 = S. Horstkotte, *Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron*, «Poetics Today», 29 (2008), pp. 49-78.
- Horstkotte 2009 = S. Horstkotte, *Nachbilder Nachbilder: Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Böhlau, Köln 2009.
- Horstkotte, Leonhard (Hrsg.) 2006 = S. Horstkotte, K. Leonhard (Hrsg.), *Lesen ist wie Sehen: Intermediale Zitate in Bild und Text*, Böhlau, Köln 2006.
- Horstkotte Pedri (eds.) 2008 = S. Horstkotte, N. Pedri (eds.), *Introduction: Photographic Interventions*, «Poetics Today», 29 (2008), pp. 1-29.
- Hutchinson 2009 = B. Hutchinson, *Die dialektische Imagination*, Walter de Gruyter, Berlin 2009.

- Huysen 2001 = A. Huysen, *On Rewritings and New Beginnings: W. G. Sebald and the Literature about the 'Luftkrieg'*, «LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», 31.124 (2001), pp. 72-90.
- Jeutter 2000 = R. Jeutter, *Am Rand der Finsternis: The Jewish Experience in the Context of W. G. Sebald's Poetics*, in Pól O'Dochartaigh (ed.), *German Literature since 1945: German-Jewish Literature?*, Rodopi, Amsterdam 2000, pp. 165-79.
- Kempinski 2007 = A. Kempinski, *Quel roman! Sebald, Barthes, and the Pursuit of the Mother-Image*, in Patt, Dillbohner (eds.) 2007, pp. 456-71.
- Kilbourn 2004 = R. Kilbourn, *Architecture and Cinema: The Representation of Memory in W. G. Sebald's Austerlitz*, in Long, Whitehead (eds.) 2004, pp. 140-54.
- Kilbourn 2006 = R. Kilbourn, *Kafka, Nabokov... Sebald: Intertextuality and Narratives of Redemption in Vertigo and The Emigrants*, in Denham, McCulloh (eds.) 2006, pp. 33-63.
- Klebes 2004 = M. Klebes, *Infinite Journey: From Kafka to Sebald*, in Long, Whitehead (eds.) 2004, pp. 123-39.
- Lemke 2008 = A. Lemke, *Figurationen der Melancholie. Spuren Walter Benjamins in W. G. Sebalds Die Ringe des Saturn*, «Zeitschrift für Deutsche Philologie», 2 (2008), pp. 239-67.
- Leone 2003 = M. Leone, *Literature, Travel and Vertigo*, in J. Conroy (ed.), *Cross-Cultural Travel: Papers from the Royal Irish Academy Symposium on Literature and Travel*, Peter Lang, New York 2003, 513-22.
- Leone 2004 = M. Leone, *Textual Wanderings: A Vertiginous Reading of W. G. Sebald*, in Long, Whitehead (eds.) 2004, pp. 89-101.
- Lethen 2006 = H. Lethen, *Sebalds Raster: Überlegungen zur ontologischen Unruhe in Sebalds Die Ringe des Saturn*, in Niehaus, Öhlschlager (Hrsg.) 2006, pp. 13-30.
- Long 2003 = J. J. Long, *History, Narrative, and Photography in W. G. Sebald's Die Ausgewanderten*, «Modern Language Review», 98 (2003), pp. 117-37.
- Long 2004 = J. J. Long, *Introduction*, in Long, Whitehead (eds.) 2004, pp. 3-15.
- Long 2006a = J. J. Long, *Disziplin und Geständnis: Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre*, in Niehaus, Öhlschlager (Hrsg.) 2006, pp. 217-37.

- Long 2007 = J. J. Long, *W. G. Sebald: A bibliographical Essay on Current Research*, in Fuchs, Long (eds.) 2007, pp. 11-30.
- Long 2008 = J. J. Long, *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity*, Columbia University Press, New York 2008².
- Long 2009 = J. J. Long, *W. G. Sebald: The Ambulatory Narrative and the Poetics of Digression*, in G. Fischer (ed.) 2009, pp. 61-72
- Long, Whitehead (eds.) 2004 = J. J. Long, A. Whitehead (eds.), *W. G. Sebald: A Critical Companion*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2004.
- Loquai (ed.) 1997 = F. Loquai (ed.), *W. G. Sebald*, Isele, Eggingen 1997.
- Löffler 1997 = S. Löffler, *Wildes Denken, Gespräch mit W. G. Sebald*, in F. Loquai (ed.), *W. G. Sebald*, Isele, Eggingen 1997, pp. 131-33.
- Löffler 2003 = S. Löffler, 'Melancholie ist eine Form des Widerstands': Über das Saturnische bei W. G. Sebald und seiner Aufhebung in Schrift, «Text+Kritik», 158 (2003), pp. 103-11.
- Martin, Wintermeyer (Hrsg.) 2007 = S. Martin, I. Wintermeyer (Hrsg.), *Verschiebeparkplätze der Erinnerung: Zum Werk W. G. Sebalds*, Königshausen & Neumann, Köln 2007.
- McCulloh 2003 = M. McCulloh, *Understanding W. G. Sebald*, University of South Carolina Press, Columbia S.C. 2003.
- Medin 2008 = D. Medin, *Simply Made Up? Franz Kafka in W. G. Sebald's Dr. K.'s Badereise nach Riva*, in M. Rectanus (ed.), *Über Gegenwartsliteratur: Interpretationen und Interventionen. Festschrift für Paul Michael Lützeler zum 65. Geburtstag von ehemaligen StudentInnen*, Aisthesis, Bielefeld 2008, pp. 245-60.
- Meyer 2005 = S. Meyer, *Der Kopf, der auftaucht: Zu W. G. Sebalds Nach der Natur*, in Atze, Loquai (eds.) 2005, pp. 67-77.
- Morgan 2005 = P. Morgan, *The Sign of Saturn: Melancholy, Homelessness and Apocalypse in W. G. Sebald's Prose Narratives*, «German Life and Letters», 58 (2005), pp. 75-92.
- Mosbach 2007 = B. Mosbach, *Figurationen der Katastrophe. Ästhetische Verfahren in W. G. Sebalds Die Ringe des Saturn und Austerlitz*, Aisthesis, Bielefeld 2007.

- Mücke 2008 = D. von Mücke, *Autorschaft und Autobiographie, Bild und Gedächtnis in W. G. Sebalds Nach der Natur*, in Dünne, Moser (eds.), *Automedialität. Subjektconstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, Fink, München 2008, pp. 143-60.
- Niehaus, Öhlschläger (Hrsg.) 2008 = M. Niehaus, C. Öhlschläger, *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Schmidt, Berlin 2008.
- Niehaus 2006 = M. Niehaus, *Ikonotext. Bastelei. Schwindel. Gefühle von W. G. Sebald*, in Horstkotte, Leonhard (Hrsg.) 2006, pp. 155-75.
- Öhlschläger 2005 = C. Öhlschläger, "Cristallisation, c'est l'opération de l'esprit". *Stendhals Theorie der Liebe und ihre Bedeutung für W. G. Sebalds Poetik der Einbildung*, in P. Freese (ed.), *Paderborner Universitätsreden*, Universität Paderborn, Paderborn 2005.
- Öhlschläger 2006a = C. Öhlschläger, *Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau. W. G. Sebalds poetische Zivilisationskritik*, in Niehaus, Öhlschläger (Hrsg.) 2006, pp. 189-204.
- Öhlschläger 2006b = C. Öhlschläger, *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W. G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Rombach, Freiburg 2006.
- Öhlschläger 2007a = C. Öhlschläger, *Kristallisation als kulturelle Transformation. Stendhal, W. G. Sebald und das Problem der Wirklichkeitstreue*, in Martin, Wintermeyer (Hrsg.) 2007, pp. 105-18.
- Öhlschläger 2007b = C. Öhlschläger, 'Effet du réel'. *Strategie di costruzione dell'illusione in W. G. Sebald*, in A. d'Amelia, F. de Giovanni, L. Perone Capano (a cura di), *Scritture dell'immagine*, Liguori, Napoli 2007, pp. 347-61.
- Osborne 2007 = D. Osborne, *Blind Spots: Viewing Trauma in W. G. Sebald's Austerlitz*, «Seminar. A Journal of Germanic Studies», 43 (2007), pp. 517-33.
- Pane 2005 = S. Pane, *Trauma Obscura: Photographic Media in W. G. Sebald's Austerlitz*, «Mosaic», 38 (2005), pp. 37-54.
- Patt 2007 = L. Patt, *Searching for Sebald: What I Know for Sure* (Introduction), in Patt, Dillbohner (eds.) 2007, pp. 16-97.
- Patt, Dillbohner (eds.) 2007 = L. Patt, C. Dillbohner (eds.), *Searching for Sebald: Photography After W.G. Sebald*, Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles 2007.

- Prager 2006 = B. Prager, *Sebald's Kafka*, in Denham, McCulloh (eds.) 2006, pp. 105-25.
- Riedl 2008 = E. Riedl, *Die Spur des Flaneurs: Zur Konzeption des Flaneurs bei Walter Benjamin und W. G. Sebald*, Vdm Verlag Dr. Müller, Saarbrücken 2008.
- Riordan 2004 = C. Riordan, *Ecocentrism in Sebald's After Nature*, in Long, Whitehead (eds.) 2004, pp. 45-57.
- Rovagnati 2005a = G. Rovagnati, *Canetti, Sebald und die Quellen des Feuers: Zum apokalyptischen Schluß von W. G. Sebalds Erzählung Il ritorno in patria*, in Atze, Loquai (Hrsg.) 2005, pp. 116-21.
- Rovagnati 2005b = G. Rovagnati, *Das unrettbare Venedig des W. G. Sebald*, in Atze, Loquai. (Hrsg.) 2005, pp. 143-56.
- Rovagnati 2005 = G. Rovagnati, *Il viaggio in Italia di W. G. Sebald*, «Cultura tedesca», 29 (2005), pp. 49-66.
- Sheppard 2009 = R. Sheppard, "Woods, trees and the spaces in between." A report on work published on W. G. Sebald 2005-8, «The Journal of European Studies» 39.1 (2009), pp. 79-128.
- Schulte 2003 = C. Schulte, *Die Naturgeschichte der Zerstörung: W. G. Sebalds Thesen zu Luftkrieg und Literatur*, «Text+Kritik», 158 (2003), pp. 82-94.
- Schedel 2004 = S. Schedel, "Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?": *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004.
- Scholz 2000 = C. Scholz, "Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument". *Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W. G. Sebald über Literatur und Photographie*, «Neue Zürcher Zeitung» 26/27.2000, pp. 51-52
- Sill 1997 = O. Sill, *Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden: Textbeziehungen zwischen den Werken von W. G. Sebald, Franz Kafka und Vladimir Nabokov*, «Poetica», 29 (1997), pp. 596-623.
- Steinaecker 2007 = T. von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Transcript, Bielefeld 2007.

- Streim 2005 = G. Streim, *Der Bombenkrieg als Sensation und als Dokumentation: Gert Ledigs Roman Vergeltung und die Debatte um W. G. Sebalds Luftkrieg und Literatur*, in H.-P. Preußner (Hrsg.), *Krieg in den Medien*, Rodopi, Amsterdam 2005, pp. 293-313.
- Swales 2003 = M. Swales, *Intertextuality, Authenticity, Metonymy? On Reading W. G. Sebald*, in Görner (ed.) 2003, pp. 81-87.
- Taberner 2004 = S. Taberner, *German Nostalgia? Remembering German-Jewish Life in W. G. Sebald's Die Ausgewanderten and Austerlitz*, «Germanic Review», 79 (2004), pp. 181-202.
- Theisen 2004 = B. Theisen, *Prose of the World: W. G. Sebald's Literary Travels*, «Germanic Review», 79 (2004), pp. 163-79.
- Weller 2009 = C. Weller, *Die Melancholie des Ortes. Stadt, Gewalt und Erinnerung*, in G. Fischer (ed.) 2009, pp. 493-508.
- Wilms 2004 = W. Wilms, *Taboo and Repression in W. G. Sebald's On the Natural History of Destruction*, in Long, Whitehead (eds.) 2004, pp. 175-89.
- Wohlleben 2003 = D. Wohlleben, *Poetik des Schwindelns und Verschwindens bei Hartmut Lange, W. G. Sebald und Horst Stern*, in B. von Jagow, F. Steger (Hrsg.), *Differenzerfahrung und Selbst. Bewusstsein und Wahrnehmung in Literatur und Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Winter, Heidelberg 2003, pp. 333-53.
- Wohlleben 2006 = D. Wohlleben, *'Effêt de flou'. Unschärfe als literarisches Mittel der Bewahrheitung in W. G. Sebalds Schwindel.Gefühle*, in Niehaus, Öhlschläger (Hrsg.), 2006, pp. 127-43.
- Wrobel 1997 = D. Wrobel, *W. G. Sebald: 'Katastrophengeschichte' und 'Trauerseide'*, in D. Wrobel, *Postmodernes Chaos—Chaotische Postmoderne: Eine Studie zu Analogien zwischen Chaostheorie und deutschsprachiger Prosa der Postmoderne*, Aisthesis, Bielefeld 1997, pp. 304-50.
- Zilcosky 2004 = J. Zilcosky, *Sebald's Uncanny Travels: The Impossibility of Getting Lost*, in Long, Whitehead (eds.) 2004, pp. 102-20.
- Zilcosky 2006a = J. Zilcosky, *Lost and Found: Disorientation, Nostalgia, and Holocaust Melodrama in Sebald's Austerlitz*, «Modern Language Notes», 121.3 (2006), pp. 679-98.

Zilcosky 2006b = J. Zilcosky, *Verirrt und wieder zurechtgefunden: Orientierungslosigkeit und Nostalgie in Sebalds' Austerlitz*, «Text+Kritik», 2006, pp. 120-30.

III. Altre opere citate

- Adam, Heidmann (eds.) 2005 = J.-M. Adam, U. Heidmann, *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Slatkine, Genève 2005.
- Adler 2001 = H. G. Adler, *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*, Wallstein Verlag, Göttingen 2001³.
- Agamben 1993 = G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1993.
- Agazzi, Fortunati (a cura di) 2007 = E. Agazzi, V. Fortunati, *Memoria e saperi: percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Roma 2007.
- Alpers 1999 = S. Alpers, *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- Assmann 1997 = J. Assmann, *La memoria culturale*, Einaudi, Torino 1997.
- Assmann 2002 = A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002.
- Assmann 2006 = A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Beck, München 2006.
- Assmann 2007 = A. Assmann, *Metafore, modelli e mediatori della memoria*, in Agazzi, Fortunati (a cura di) 2007, pp. 511-30.
- Augè 2005 = M. Augè, *Nonluoghi. introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano 2005.
- Baer 2005 = U. Baer, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, The Mit Press, Boston 2005².
- Bal 1990 = M. Bal, *Reading Rembrandt*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- Bal 1996 = M. Bal, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, Routledge, New York, London 1996.
- Bal 1997 = M. Bal, *The mottled screen: reading Proust visually*, Stanford University Press, Stanford CA. 1997.
- Bal 1999 = M. Bal, *Introduction*, in M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer (eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, University Press of New England, Hanover N. H. 1999, vii-xvii.

- Bal 2006 = M. Bal, *Atti di sguardo: Proust, il romanzo e la cultura visiva*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, Einaudi, Torino 2003, vol. IV, pp. 279-92.
- Baltrušaitis 1978 = J. Baltrušaitis, *Anamorfoosi o Thaumaturgus opticus*, Adelphi, Milano 1978.
- Barthes 1970 = R. Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino 1970.
- Barthes 1980 = R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.
- Barthes 1985 = R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985.
- Bauman 1991 = Z. Bauman, *Modernity and ambivalence*, Cornell University Press, Ithaca N.Y. 1991.
- Benjamin 1962 = W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962.
- Benjamin 1980 = W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1980.
- Benjamin 1991a = W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991.
- Benjamin 1991b = W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Benjamin 1991a, pp. 57-79.
- Benjamin 1997 = W. Benjamin 1997, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.
- Benjamin 2000-2008 = W. Benjamin, *Opere Complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000-2008.
vol. IV, *Scritti 1930-1931*, (2002)
vol. VII, *Scritti 1938-1940* (2006)
vol. IX, *I "Passages" di Parigi* (2000).
- Boehm 1994 = G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in G. Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild*, Fink, München 1994, pp. 11-38.
- Boehm 1995 = G. Boehm, *Bildbeschreibung: über die Grenzen von Bild und Sprache*, in G. Boehm, H. Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Fink, München 1995, pp. 23-40.
- Bolten, Bolten-Rempt 1977 = J. Bolten, H. Bolten-Rempt, *Rembrandt*, Mondadori, Milano 1977.
- Brooks 2004 = P. Brooks, *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 2004.

- Bryant (ed.) 1996 = M. Bryant (ed.), *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, University of Delaware Press, Newark 1996.
- Buci-Glucksmann 1986 = C. Buci-Glucksmann, *La Folie du voir. De l'esthétique baroque*, Galilée, Paris 1986.
- Buci-Glucksmann 1992 = C. Buci-Glucksmann, *La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin*, Costa & Nolan, Genova 1992.
- Busch 2007 = W. Busch, *Testimonianza, trauma e memoria*, in Agazzi, Fortunati (a cura di) 2007, pp. 547-64.
- Cadava 1998 = E. Cadava, *Words of Light*, Princeton University Press, Princeton N.J. 1998.
- Caruth 1995 = C. Caruth, *Introduction*, in C. Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1995.
- Catucci 2005 = S. Catucci, *Michele Foucault filosofo dell'urbanesimo*, in Cometa, Vaccaro (a cura di) 2005, pp. 63-84.
- Cavell 1971 = S. Cavell, *The world viewed: reflections on the ontology of film*, Viking Press, New York 1971.
- Ceserani 2011 = R. Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Boringhieri, Torino 2011.
- Clüver 1989 = C. Clüver, *On Intersemiotic Transposition*, «Poetics Today», 10 (1989), pp. 55-90.
- Cometa, Vaccaro (a cura di) 2005 = M. Cometa, S. Vaccaro (a cura di), *Lo sguardo di Foucault*, Meltemi, Roma 2005.
- Cometa 2004 = M. Cometa, *Parole che dipingono*, Meltemi, Roma 2004.
- Cometa, Coglitore, Mazzara (a cura di) 2004 = M. Cometa, R. Coglitore, F. Mazzara (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma 2004.
- De Man 1975 = P. De Man, *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Liguori, Napoli 1975.
- Derrida 1996 = J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996.
- Desideri 2001 = F. Desideri, *Teologia dell'inferno. Walter Benjamin e il feticismo moderno*, in S. Mistura (a cura di) *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino 2001.
- Eco 1990 = U. Eco, *I Limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Bologna 1990.

- Eco 2007 = U. Eco, *Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Bologna 2007.
- Elden 2005 = S. Elden, *Sorveglianza, sicurezza, spazio*, in Cometa, Vaccaro (a cura di) 2005, pp. 109-34.
- Elkins 1998 = J. Elkins, *On Pictures and the Words that Fail Them*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Felman, Laub 1992 = S. Felman, D. Laub, *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, Routledge, New York 1992.
- Flusser 2006 = V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- Foucault 1969 = M. Foucault, *Nascita della clinica*, Einaudi, Torino 1969.
- Foucault 1972 = M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 1972.
- Foucault 1988 = M. Foucault, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, BUR, Milano 1988.
- Foucault 1994 = M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano 1994.
- Foucault 1998 = M. Foucault 1998. *Storia della follia nell'età classica*, BUR, Milano 1998.
- Freud 1905 = S. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, trad. it. *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in *Opere di Sigmund Freud*, a cura di C. L. Musatti, 11 voll., Boringhieri, Torino 1966-79, vol. 4 (1970), pp. 441-546 .
- Freud 1919 = S. Freud, *Das Unheimliche*, trad. it. *Il perturbante*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 9 (1977), pp. 77-114.
- Freud 1920 = S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, trad. it. *Al di là del principio di piacere*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 9 (1977), pp. 187-249.
- Freud 1920 = S. Freud, *Hemmung, Sympton und Angst*, trad. it. *Inibizione, sintomo e angoscia*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 10 (1978), pp. 231-321.
- Freud 1927 = S. Freud, *Fetischismus*, trad. it. *Feticismo*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 10 (1978), pp. 489-97.
- Freud 1934-38 = S. Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, trad. it. *L'uomo Mosè e la religione monotestica*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 11 (1979), pp. 229-453.

- Goedde 1996 = L. Goedde, *Seascape as History and Metaphor*, in *Lof der Zeevaart, de Hollandse zeeschilders van de 17de eeuw. Exhibition catalog*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1996.
- Halbwachs 1997 = M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano 1997.
- Hirsch 1997 = M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge MA. 1997.
- Hirsch 2001 = M. Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, «The Yale Journal of Criticism», 1 (2001), pp. 5-37.
- Hirsch 2008 = M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, «Poetics Today», 29 (2008), pp. 103-28.
- Hughes, Noble (eds.) 2003 = A. Hughes, A. Noble, *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*, University of New Mexico Press, Albuquerque 2003.
- Hunter 1987 = J. Hunter, *Image and word: the interaction of twentieth-century photographs and texts*, Harvard University Press, Cambridge MA. 1987
- Horstkotte, Pedri 2008 = S. Horstkotte, N. Pedri, *Introduction: Photographic Interventions*, «Poetics Today», 29 (2008), pp. 1-22.
- Kafka 1995 = F. Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, Fischer, Frankfurt am Main 1995.
- Kibédi Varga 1989 = A. Kibédi Varga, *Criteria for Describing Word-and-Image-Relations*, «Poetics Today», 10 (1989), pp. 31-53.
- Jay 1993 = M. Jay, *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought*, University of California Press, Berkeley Cal. 1993.
- Krauss 2007 = R. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma 2007.
- Koppen 1987 = E. Koppen, *Literatur und Photographie: Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Metzler, Stuttgart 1987.
- LaCapra 2001 = D. LaCapra, *Writing history, writing trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001.

- Laub 1995 = D. Laub, *Truth and Testimony: The Process and the Struggle*, in C. Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1995, pp. 61-75.
- Lemke 2005 = T. Lemke, *Oltre la biopolitica. Sulla ricezione di un concetto foucaultiano*, in Cometa, Vaccaro (a cura di) 2005, pp. 85-108.
- Leonhard, Horstkotte (eds.) 2007 = K. Leonhard, S. Horstkotte (eds.), *Seeing Perception*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2007.
- Lessing 1954 = G. E. Lessing, *Laocoonte*, Sansoni, Firenze 1954.
- Lévi-Strauss 1964 = C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964.
- Lévi-Strauss 1988 = C. Lévi-Strauss, *Da vicino e da lontano*, Rizzoli, Milano 1988.
- Long 2006b = J. J. Long, *Monika Maron's Pawels Briefe: Photography, Narrative, and the Claims of Postmemory*, in A. Fuchs, M. Cosgrove, G. Grote (eds.), *German Memory Contests: The Quest for Identity in Literature, Film and Discourse since 1990*, Camden House, Rochester N. Y., pp. 147-65.
- Luperini 1985 = R. Luperini, *Allegorie del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1985.
- Matte Blanco 2000 = I. Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 2000.
- Mirzoeff 2005 = N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma 2005.
- Mistura 2001 = S. Mistura, *Introduzione*, in S. Mistura (a cura di) *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino 2001, pp. VII-XXVI.
- Mitchell 1992 = W. J. T. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge MA. 1992.
- Mitchell 1995 = W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1995.
- Montandon (ed.) 2002 = A. Montandon (ed.), *Iconotextes*, Ophrys, Paris 2002 .
- Oettermann 1980 = S. Oettermann, *Das Panorama: die Geschichte eines Massenmediums*, Syndikat, Frankfurt am Main 1980.

- Olin 2002 = M. Olin, *Touching Photographs: Roland Barthes's 'Mistaken' Identification*, «Representations», 80 (2002), pp. 99-118.
- Orlando 1987 = F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1987.
- Orlando 1993 = F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993.
- Orlando 1997 = F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997.
- Pethes, Ruchatz 2005 = N. Pethes, J. Ruchatz, *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno Mondadori, Milano 2005.
- Petit 2006 = L. Petit, *Alchemy of the Word and the Image: Towards a New 'Iconographics' of Postmodern Culture*, «English Language Notes», 44 (2006), pp. 313-22.
- Pietromarchi (a cura di) 2002 = L. Pietromarchi (a cura di), *La trama nel romanzo del '900*, Bulzoni, Roma 2002.
- Plumpe 1990 = G. Plumpe, *Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, Fink, Berlin 1990.
- Rajewsky 2002 = I. O. Rajewsky, *Intermedialität*, UTB, Stuttgart 2002.
- Rorty 1968 = R. Rorty, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, University of Chicago Press, Chicago 1968, trad. it. *La svolta linguistica*, Garzanti, Milano 1994.
- Scott 1999 = C. Scott, *Spoken Image. Photography and Language*, University of Chicago Press, Chicago 1999.
- Segre 2003 = C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo*, Einaudi, Torino 2003.
- Solomon-Godeau 1991 = A. Solomon-Godeau, *Photography At The Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.
- Sontag 1978 = S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1978.
- Sturken, Cartwright 2001 = M. Sturken, L. Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- van Alphen 1997 = E. van Alphen, *Caught By History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford University Press, Stanford CA. 1997.

- van Alphen 2002 = E. van Alphen, *Caught by Images: On the Role of Visual Imprints in Holocaust Testimonies*, «Journal of Visual Culture», 1 (2002), pp. 206-22.
- van Alphen 2006 = E. van Alphen, *Second-Generation Testimony, the Transmission of Trauma, and Postmemory*, «Poetics Today», 27 (2006), pp. 473-88.
- van der Kolk, van der Hart 1995 = B. van der Kolk, O. van der Hart, *The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*, in C. Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1995.
- Vangi 2005 = M. Vangi, *Letteratura e fotografia*, Campanotto, Udine 2005.
- Wagner 1996 = P. Wagner, *Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality—The State(s) of the Art(s)*, in P. Wagner (ed.), *Icons - Texts - Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Walter de Gruyter, Berlin 1996, pp. 1-40.
- Weissmann 2004 = G. Weissmann, *Fantasies of Witnessing: Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca N.Y. 2004.

RINGRAZIAMENTI

Il presente saggio è frutto della rielaborazione di una tesi di dottorato in *Letterature Compare e Studi Linguistici* discussa presso l'Università degli Studi di Trento. Vorrei qui ringraziare il Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filosofici, in particolar modo Pietro Taravacci, Fulvio Ferrari, Alessandro Fambri, Lia Coen. Per suggerimenti e osservazioni sono inoltre grato a Mark M. Anderson (Columbia University). Il mio più sentito ringraziamento va a mia moglie Elena, il cui sostegno è stato fondamentale. Dedico dunque questo saggio a mia moglie e al piccolo Matteo.

COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito
<http://www.unitn.it/dsllf/pubblicazioni>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.
- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.

- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippe: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da Paolo Gatti e Caterina Mordeglia, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di F. Cambi, F. Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante e W. Nardon, 2011.
- 136 S. Fusari, «*Flying into uncharted territory*»: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller, 2011
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2012.