

## Il ritorno del represso

### Qualche considerazione su testo e immagine in *Schwindel. Gefühle* di W.G. Sebald

Nicola Ribatti

#### 1. Premessa: W.G. Sebald tra visual e memory studies

W.G. Sebald è stato considerato uno degli scrittori tedeschi più innovativi nel panorama letterario di questi ultimi anni. La critica, sempre più ricca di contributi<sup>1</sup>, nell'analizzare la sua opera<sup>2</sup> si è soffermata sulla rappresentazione problematica della storia, della Shoah, della memoria (soprattutto traumatica) e sul tema della trasmissione transgenerazionale. Strettamente connesso a queste tematiche è uno degli aspetti formali più innovativi della prosa sebaldiana: l'uso delle fotografie e delle immagini all'interno del *continuum* testuale e, in generale, la relazione *interdiscorsiva*<sup>3</sup> tra verbale e visuale. Non a caso l'*opus* sebaldiano ha ottenuto particolare attenzione soprattutto (ma non solo) nell'ambito dei cosiddetti studi culturali<sup>4</sup>. La combinazione testo-immagine, il ruolo della fotografia, l'intermedialità rappresentano temi fondamentali all'interno dei *visual studies*<sup>5</sup>; le riflessioni sulla memoria e sui suoi mediatori hanno un ruolo cruciale nell'ambi-

<sup>1</sup> Un utile *Forschungsbericht* concernente le pubblicazioni tra il 2005 e il 2008 è fornito da Sheppard (2009). Una rassegna dei principali *topoi* della critica sebaldiana è presente in Long (2007), con utile bibliografia finale. Lo stesso Long (2008) individua la "critica alla modernità" come comune denominatore dell'*opus* sebaldiano.

<sup>2</sup> Di seguito si fa riferimento a *Nach der Natur* (abbr. NN) e *Schwindel.Gefühle* (abbr. SG). All'abbreviazione segue numero di pagina.

<sup>3</sup> Per il tema dell'*interdiscorsività* si veda Adam, Heidmann (2005).

<sup>4</sup> Per una panoramica sugli studi culturali si veda Cometa *et al.* (2004).

<sup>5</sup> Per un'introduzione alla cultura visuale risultano utili: Sturken, Cartwright (2001); Mirzoeff (2005). Sulle teorie dell'immagine si veda il recente Pinotti, Somaini (2009). Per una carrellata sul dibattito concernente la ricezione della fotografia in ambito letterario e filosofico si veda Horstkotte, Pedri (2008).

to dei *memory studies*<sup>6</sup>. L'opera di Sebald si colloca su questo ricco e complesso sfondo e, proprio attraverso una strategia estetica che mette in correlazione (e in contrasto) il verbale con il visuale, offre soluzioni originali a problemi quali la crisi della testimonianza, la possibilità stessa di ricostruire la storia e descrivere il passato, il ruolo della visualità nella società contemporanea. Scopo del presente scritto è quello di proporre alcune considerazioni sul rapporto tra testo e immagine all'interno della prima prosa sebaldiana, *Schwindel. Gefühle*, applicando alcuni strumenti di matrice freudiana.

## 2. Trauma e visualità

Uno dei *topoi* centrali nell'ambito della critica sebaldiana è costituito dal legame tra fotografia e memoria traumatica. Tale nesso era già stato 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 da Freud 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, ad esempio da Felman e Laub (1992) Essi hanno inaugurato un acceso dibattito riguardante la Shoah, la memoria traumatica e la crisi della testimonianza<sup>7</sup>. Grande importanza ha avuto poi il contributo di Cathy Caruth (1995), la quale 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* reception: the event is not

<sup>6</sup> Sul ricchissimo dibattito concernente gli studi sulla memoria si vedano: Halbwachs (1987); J. Assmann (1992); A. Assmann (1999); Pethes, Rüchatz (2005); A. Assmann (2007); Agazzi, Fortunati (2007).

<sup>7</sup> Un'utile carrellata su tale dibattito negli USA, in Germania ed in Italia è fornito da Busch (2007).

assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the once who experiences it. (1995: 3)

Tra gli altri contributi si possono ricordare i lavori di Ulrich Baer, Ernst van Alphen e Marianne Hirsch. Baer (2002) ha analizzato il parallelismo esistente tra gli eventi registrati meccanicamente dall'atto fotografico e quelli percepiti e "registrati" a livello esperienziale da un soggetto traumatizzato, il quale però non conserva memoria né comprensione degli stessi. Ernst van Alphen si è invece interessato del rapporto tra visualità e trauma nelle arti e nella letteratura (1997; 2002). Lo studioso ha sottolineato in particolare modo come l'esperienza traumatica della Shoah abbia determinato una frattura nel tradizionale legame tra visione e comprensione. Marianne Hirsch ha invece formulato un modello di trasmissione dei ricordi traumatici cui ha dato il nome di *postmemory*. Questo termine sta ad indicare il ricordo di eventi traumatici che non sono stati vissuti direttamente dai membri della cosiddetta "seconda generazione", ma che sono stati plasmati dalla narrazione di coloro che hanno direttamente esperito tali eventi (Hirsch, 1997).

Gli studiosi hanno applicato agli *iconotesti* sebaldiani questi modelli teorici. Uno dei saggi più significativi è stato scritto da Jonathan J. Long (2003), il quale, nel leggere *Die Ausgewanderten*, mette in rilievo l'importanza euristica del concetto di postmemoria elaborato dalla Hirsch.

Nel suo saggio dedicato ad *Austerlitz*, Carolin Duttlinger (2004) si rifà alle teorie di Ulrich Baer e si sofferma sull'omologia strutturale esistente tra fotografia e 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, sono dei "sostituti" delle esperienze traumatiche stesse. Esse 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 (2006) analizza l'analogia tra fotografia e memoria traumatica. La studiosa mette 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<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Per il legame tra fotografia e trauma nella prosa di Sebald si vedano anche: Garloff (2004), Pane (2005), Tischel (2006). Osservazioni sul nesso trauma-memoria in *Schwindel. Gefühle* si trovano anche in Fuchs (2004) e, benché in modo rapido, Niehaus (2006).

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*, come già accennato in precedenza, Freud si sofferma sulle nevrosi traumatiche e sulla 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, di collocare gli eventi del proprio passato 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 incontrollato. Essi sono in un certo senso *astorici* 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<sup>9</sup>. 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 esattamente 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 acces-

<sup>9</sup> 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).

so, 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*, anche se in questo caso le immagini non sono inserite direttamente nel testo, ma evocate tramite *ékphrasis*<sup>10</sup>. 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 post-memoria 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» (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<sup>11</sup>, 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*<sup>12</sup>:

Was die brennende Stadt betrifft,  
so hängt im kunsthistorischen

<sup>10</sup> Mi rifaccio qui ad alcune osservazioni di Irene Albes (2006).

<sup>11</sup> «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).

<sup>12</sup> Nell'opera di Altdorfer viene raffigurato l'episodio biblico narrato in *Genesi*, 19.

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.  
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, *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 da parte dell'io-narrante della tela di Altdorfer 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, quella 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 dunque è "formazione di compromesso" che permette il ritorno del rimosso. Non a caso, come poi racconta l'io-narrante, egli rimane fortemente turbato allorché 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*<sup>13</sup> 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

<sup>13</sup> La *prosa* (definizione che Sebald stesso attribuirà alle proprie opere non saggistiche) 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*. Il secondo capitolo, *All'estero* (in italiano nell'originale), descrive la duplice peregrinazione compiuta dall'io-narrante nell'Italia settentrionale nel 1980 e 1987 sulle tracce dei propri modelli letterari, quali Stendhal, Kafka, Grillparzer. Il terzo capitolo, *Dr. K's Badereise nach Riva*, narra delle cure termali compiute da Franz Kafka sul lago di Garda. Nell'ultimo capitolo, *Il ritorno in patria* (in italiano nel testo), 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 della struttura diegetica, 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 ad identificarli.

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 *Deckerinnerrung* che protegge in qualche modo l'io che cerca di ricordare un'esperienza sconvolgente<sup>14</sup>. 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.

Il carattere inaffidabile del recupero mnestico è determinato 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 non è in realtà altro che il ricordo di un'incisione rappresentante la città<sup>15</sup>. Il mediatore della memoria non è strumento neutro, ma tende ad inficiare la presunta oggettività dell'operazione mnestica modellando i ricordi. 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 (1979) la fotografia non sarebbe tanto uno strumento 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

<sup>14</sup> Di diverso avviso è Jonathan J. Long (2008: 73).

<sup>15</sup> «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 abnehmenden 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 den ganzen Platz der Erinnerung, die wir von etwas hätten, ja, man könne sogar sagen, zerstöre diese» (SG: 11-12).

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 ha una grande importanza per l'interpretazione della prima prosa sebbaldiana. 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-mitleidvollen 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 ad 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<sup>16</sup>, tratta dal testo stendhaliano, cui Sebald, come ha notato Claudia Öhlschläger (2006: 64-6), sovrappone una griglia non presente nell'originale<sup>17</sup>. 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 zu 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

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> Sull'immagine si soffermano anche Long (2008: 95) e Wohlleben (2003: 339).

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 auf tun sehen. [...] Beyle war untröstlich. Monatelang machte er 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: 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, nel primo capitolo, in cui si afferma:

Der langwierigen 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 Angela 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, auseinanderinge. (SG: 173)

Il lessema «Wiederholungszwang» ricorre in Freud e corrisponde all'italiano "ossessione", 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 contingente». In esso si deposita la crescente autoestraniazione dell'uomo, che cataloga il suo passato come una proprietà morta. (1938: 200)

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 di Benjamin: essa è catalogazione e raccolta di "oggetti-ricordo" (incarnati qui dalle immagini) che rimandano ad 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 feticismo. Freud dedica all'argomento una serie di scritti in un arco di tempo che va dal 1905 al 1938<sup>18</sup>. 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

<sup>18</sup> Si veda in proposito Mistura (2001).

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 è 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 inconse 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 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 mostra 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 ritor-

na 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 il feticcio freudiano<sup>19</sup>. 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 an-

<sup>19</sup> Sul concetto di feticcio nel pensiero di Benjamin si veda Desideri (2001).

zitutto 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 medico 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 prosieguo 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: 265-6)

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 Sanellawürfeln 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 sosia 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 sosia, da assicurazione di sopravvivenza esso diventa un perturbante presentimento di morte. (1919: 96)

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 medico 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 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 sebardiana 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 hielt 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 der 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: 273-4)

Come è già stato notato da alcuni critici (Atze, 1997; Agazzi, 2007), 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, e Freud si occupa del racconto proprio in *Das Unheimliche* interpretando l'accecamento di Nathanael come simbolo del complesso di castrazione. Sebald pertanto sembra collo-

care 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 da giovane*, dove tuttavia la tradizionale unitarietà e mimeticità della scrittura autobiografica si frange attraverso l'identificazione caledoscopica con i propri modelli letterari<sup>20</sup>. 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 analessi a quanto già descritto nel secondo capitolo<sup>21</sup>. 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 abreagiti: 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 da lui descritte nel secondo capitolo. Qui viene narrata la duplice peregrinazione compiuta dall'io-narrante nell'Italia settentrionale nel 1980 e 1987 sulle tracce dei propri modelli letterari, quali Stendhal, Kafka, Grillparzer. Si tratta di un viaggio particolarmente *unheimlich* poiché l'io-narrante è ossessionato da una serie di inquietanti coincidenze tra quanto gli accade e quanto legge nei testi dei suoi modelli letterari, dal ritor-

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> «Als ich nach einer scharfen Rasur beim Bahnhofsbarbier auf dem Vorplatz der Ferrovia Santa Lucia hinaustrat, hing die Feuchtigkeit des Herbstmorgens noch dicht zwischen den Häusern und über den Kanal» (SG: 60).

no di situazioni già lette o esperite. Egli inoltre andrà incontro a vere e proprie allucinazioni (gli sembrerà di incrociare Dante o Ludovico di Baviera), in altre occasioni si sentirà letteralmente perseguitato da oscuri personaggi. Spesso questa disposizione paranoide dell'io-narrante porterà a veri e propri "crolli psicologici" (lo *Schwindel* cui si fa riferimento nel titolo). In termini freudiani si potrebbe affermare che l'io-narrante, nella drammatizzazione inscenata da Sebald, è affetto da una *Zwangsneurose*<sup>22</sup>, cioè da una nevrosi ossessiva che ha le sue basi in una conflittualità edipica non risolta<sup>23</sup>, 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<sup>24</sup>. La presenza di motivi quali il *Doppelgänger*, la presenza di coincidenze, il ritorno di persone defunte<sup>25</sup> 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 Hölderlin<sup>26</sup>.

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, 1997: 131) tra codice visivo e codice testuale<sup>27</sup>, intende sovvertire il *fallogocentrismo* incarnato dal-

<sup>22</sup> Per una suddivisione delle nevrosi nel pensiero freudiano si possono consultare le relative voci presenti in Laplanche, Pontalis (1994).

<sup>23</sup> «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» (S. Freud 1925, p.262).

<sup>24</sup> 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).

<sup>25</sup> Si tratta di temi magistralmente analizzati da Freud in *Das Unheimliche*.

<sup>26</sup> Nell'episodio di Herbeck vi sono numerosi richiami intertestuali a Walser e Hölderlin: si veda in proposito Atze (1997).

<sup>27</sup> Sono numerosi i casi in cui si assiste all'*interferenza* tra i due codici semici. Nel secondo capitolo (SG: 89) 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

la 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 razionale 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). 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. Ma il ritorno di questa logica repressa è funzionale a far apparire quei contenuti repressi dalla memoria collettiva e dal razionalismo cartesiano che Sebald avrà modo di criticare soprattutto in *Die Ringe des Saturn*. Un caso emblematico è costituito dalla visione della storia cui allude allegoricamente uno dei *Leitmotive iconotestuali* più presenti nella prosa: quello della piramide. Esso compare, ad esempio, nel secondo capitolo ed è collegato alla rappresentazio-

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" in cui è stilata la lettera di rivendicazione, tendono a conferirvi un certo grado di *iconicità*. Si tratta in sostanza di un simbolo che "tende" verso l'*icona*, di un *simbolo iconizzato*. È poi presente anche il caso opposto di un'immagine che "tende" verso il testuale. Durante il 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. Solo gli elementi tipografici quali il carattere e la giustificazione, nonché il numero di serie, fanno intuire che si tratterebbe in realtà di una riproduzione fotografica. Vi sono altri esempi in cui si assiste ad una sorta di sostituzione tra i codici. Sempre nel secondo capitolo vi è un'immagine che riproduce il testo autografo di una poesia di Herbeck (SG: 56). L'immagine si serve di un codice iconico, ma essa potrebbe essere in realtà considerata come un esempio di codice simbolico poiché vi è riprodotto un testo: in questo caso si potrebbe parlare di *testo iconizzato*. Nel primo capitolo invece la parola "occhi" viene sostituita dalla corrispondente rappresentazione iconica desunta da una raffigurazione di Stendhal (SG: 15). Il simbolo viene sostituito dall'icona: si potrebbe parlare in questo caso di un'*icona testualizzata*.

ne 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<sup>28</sup>. Salvatore discorre dell'Aida in scena all'Arena di Verona, nella cui rappresentazione sono utilizzati gli stessi costumi del 1913<sup>29</sup>. 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<sup>30</sup>. 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 in-

<sup>28</sup> In un giornale dell'epoca l'io-narrante legge un articolo celebrativo in cui «Giuseppe Verdi [sei] 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 haftet an den sechs Buchstaben des Wortes *Pigmei*, der Vorankündigung einer Zerstörung, die bereits stattgehabt hatte» (SG: 136-7).

<sup>29</sup> «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 Fagiuoli und Auguste Mariette entworfenen Ausstattung? Man könnte sich einbilden, die Zeit sei nicht vergangen, obwohl die Geschichte jetzt ihrem Ende zugeht» (SG: 149-50).

<sup>30</sup> «[...] 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: 151-2).

conscio (il complesso di castrazione), ma anche un tema represso dalla memoria collettiva: quello della Storia vista come *Naturgeschichte*.

### 3. Conclusioni

La prima prosa sebaldiana si presenta come un postmoderno *ritratto dell'artista da giovane* 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 ad un complesso e affascinante gioco di relazioni e interferenze tra verbale e visuale. Nell'ambito di questa riflessione la letteratura appare 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 personale 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 represso viene in qualche modo rielaborato. Nell'*iconotesto* sebaldiano si assiste al ritorno di ricordi rimossi a livello della memoria personale (il complesso di castrazione), ma si è visto altresì come la collocazione della scrittura sotto il segno del complesso edipico 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, rappresenta 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. Ne è un esempio la visione della storia. All'immagine positivista della storia, vista come lineare e trionfalistico cammino verso il progresso, si sostituisce una visione della storia, 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 ossessiva che caratterizza l'io-narrante, subiscono un processo di dilatazione e ipostatizzazione che danno luogo ad una metafisica della storia vista come entropia e come ciclo continuo di distruzione.

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 e al complesso di Edipo) 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<sup>31</sup>. 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 intesa come *Naturgeschichte*<sup>32</sup>.

### Bibliografia

#### 1. Opere di Sebald citate

*Nach der Natur. Ein Elementargedicht* (1988): 1995, Fischer Verlag, Frankfurt a.M.

*Schwindel. Gefühle*, (1990): 2002<sup>4</sup>, Fischer Verlag, Frankfurt a. M.

#### 2. Letteratura secondaria

Agazzi, E., 2007: *La grammatica del silenzio di W.G. Sebald*, Artemide, Roma.

Albes, I., 2006: "Porträt ohne Modell". *Bildbeschreibung und autobiographische Reflexion in W.G. Sebalds*, in Niehaus M., Öhlschläger C., (a cura di), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Schmidt, Berlin, pp. 47-75.

Atze, M., 1997: *Koinzidenz und Intertextualität. Der Einsatz von Prätexten in W.G. Sebalds Erzählung "All'estero"*, in F. Loquai, (a cura di), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, pp. 146-69.

Barzilai, M., 2006: *On exposure. Photography and uncanny memory in W.G. Sebald's "Die Ausgewanderten" and "Austerlitz"*, in Denham, S., McCulloh, M.R., (a cura di), *W.G. Sebald: History, Memory, Trauma*, Walter de Gruyter, Berlin, pp. 205-218.

Duttlinger, C., 2004: *Traumatic Photographs: remembrance and the technical media in W.G. Sebald's Austerlitz*, in Long, J.J., Whitehead, A., (a cura di), *W.G. Sebald: A Critical Companion*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 155-171.

<sup>31</sup> La data è stata stranamente eliminata nella traduzione inglese dell'opera.

<sup>32</sup> Ringrazio Massimo Baldi e Fabrizio Desideri per aver accolto il presente scritto all'interno di questa sezione monografica della rivista "Aisthesis". Desidero inoltre ringraziare in modo particolare la prof.ssa Elena Agazzi per il prezioso sostegno e per l'interesse mostrato nei confronti del mio lavoro.

- Fuchs, A., 2004: *Die Schmerzenspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien.
- Garloff, K., 2006: *The Task of the Narrator: Moments of Symbolic Investiture in W.G. Sebald's Austerlitz*, in Denham, S., McCulloh, M.R., (a cura di), *W.G. Sebald: History, Memory, Trauma*, Walter de Gruyter, Berlin, pp. 157-169.
- Löffler, S., 1997: *Wildes Denken, Gespräch mit W.G. Sebald*, in F. Loquai, (a cura di), *W.G. Sebald*, Eggingen, Isele, pp. 131-133.
- Long, J.J., 2003: *History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's Die Ausgewanderten*, "Modern language review", (98), pp. 117-137.
- Id., 2007: *W.G. Sebald: A bibliographical Essay on Current Research*, in Long, J.J., (a cura di), *W.G. Sebald and the Writing of History*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 11-30.
- Id., 2008: *W.G. Sebald: Image, Archive, Modernity*, Columbia University Press, New York.
- Niehaus, M., 2006: *Ikonotext.Bastelei*, in Horstkotte, S., (a cura di), *Lesen ist wie Sehen: Intermediale Zitate in Bild und Text*, Böhlau, Köln, pp. 155-175.
- Öhlschläger, C., 2005: *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse: W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Rombach, Freiburg im Breisgau.
- Pane, S., 2005: *Trauma Obscura: Photographic Media in W.G. Sebald's Austerlitz*, "Mosaic", 38, pp. 37-54.
- Sheppard, R., 2009: "Woods, trees and the spaces in between": *A report on work published on W.G. Sebald 2005-2008*, "Journal of European Studies", (39), pp. 79-128.
- Tischel, A., 2006: *Aus der Dunkelkammer der Geschichte: zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W.G. Sebalds Austerlitz*, in Niehaus, M., Öhlschläger, C., (a cura di), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Erich Schmidt, Berlin, pp. 31-45.
- Wohlleben, D., 2003: *Poetik des Schwindelns und Verschwindens bei Hartmut Lange, W.G. Sebald und Horst Stern*, in Von Jagow, B., Steger, F., (a cura di), *Differenzerfahrung und Selbst: Bewußtsein und Wahrnehmung in Literatur und Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Winter, Heidelberg, pp. 333-353.

### 3. Altre opere citate

- Adam, J., Heidmann, U., 2005: *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Slatkine érudition, Genève.
- Agamben, G., 1993: *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino.

- Agazzi, E., Fortunati, V., (a cura di), 2007: *Memoria e saperi*, Meltemi, Roma.
- Assmann, A., 1999: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München. Trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002.
- Id., 2007: *Metafore, modelli e mediatori della memoria*, in Agazzi, E., Fortunati, V., (a cura di), *Memoria e saperi*, Meltemi, Roma, pp. 511-530.
- Id., 1992: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck. Trad. it., *La memoria culturale*, Einaudi, Torino 1999.
- Baer, U., 2002: *Spectral evidence: the photography of trauma*, MIT Press, Cambridge, Mass., London.
- Barthes, R., 1980: *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard. Trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.
- Benjamin, W., 1938: *Zentralpark*. Trad. it. *Parco centrale*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser; ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2006, vol. 7.
- Busch, W., 2007: *Testimonianza, trauma e memoria*, in Agazzi, E., Fortunati, V., (a cura di): *Memoria e saperi*, Meltemi, Roma, pp. 547-564.
- Caruth, C., (a cura di), 1995: *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Cometa, M., et al., (a cura di), 2004: *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma.
- Desideri, F., 2001: *Teologia dell'Inferno. Walter Benjamin e il feticismo moderno*, in Mistura, S., (a cura di), *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino, pp. 175-196.
- Felman, S., Laub, D., 1992: *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, Routledge, New York.
- Freud, S., 1905: *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).
- Id., 1919: *Das Unheimliche*. Trad. it. *Il perturbante*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 9 (1977).
- Id., 1920: *Jenseits des Lustprinzips*. Trad. it. *Al di là del principio di piacere*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 9 (1977).
- Id., 1925: *Hemmung, Symptom und Angst*. Trad. it. *Inibizione, sintomo e angoscia*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 10 (1978).
- Id., 1927: *Fetischismus*. Trad. it. *Feticismo*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 10 (1978).

- Id., 1934-8: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. Trad. it. *L'uomo Mosè e la religione monotestica*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 11 (1979).
- Halbwachs, M., 1987: *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano.
- Hirsch, M., 1997: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Horstkotte, S., Pedri, N., 2008: *Introduction: Photographic Interventions, "Poetics Today"*, 29(1), pp. 1-29.
- Laplanche, J. & Pontalis, J., 1994: *Enciclopedia della psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari.
- Matte Blanco, I., 1981: *L'inconscio come insiemi infiniti: saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino.
- Mirzoeff, N., 2005: *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma.
- Mistura, S., 2001: *Introduzione*, in S. Mistura, (a cura di), *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino, pp. VII-XXVI.
- Orlando, F., 1987: *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino.
- Pethes, D.N., Rùchatz, J., 2005: *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno Mondadori, Milano.
- Pinotti, A., Somaini, A., (a cura di), 2009: *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano.
- Sontag, S., 1979: *On photography*, Penguin, Harmondsworth. Trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004.
- Sturken, M., Cartwright, L., 2001: *Practices of Looking*, Oxford University Press, Oxford.
- Van Alphen, E.V., 1997: *Caught By History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford University Press.
- Id., 2002: *Caught by Images: On the Role of Visual Imprints in Holocaust Testimonies*, "Journal of Visual Culture", (1), pp. 206-222.
- Van der Kolk, B.A., Van der Hart, O., 1995: *The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*, in Caruth, C., (a cura di), *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.