

Elena Agazzi *

*Dalla prosa di memoria al testo-saggio illustrato:
W.G. Sebald, Daniel Mendelsohn e Alain de Botton*

ABSTRACT:

L'oggetto di questo contributo è un'analisi comparata e allo stesso tempo contrastiva delle modalità con cui fotografie di persone, di paesaggi, di strutture architettoniche, di oggetti personali e di lettere e diari compaiono nelle opere di Alain de Botton, di Sebald e di Daniel Mendelsohn. Mentre il primo, però, viene accostato in modo provocatorio a uno scrittore del peso poetico-letterario di Sebald, dal momento che i suoi testi divulgativi non possono, se non in senso molto ampio, essere definiti come 'narrativi', Sebald e Mendelsohn hanno in comune una missione: ridare una voce e un volto a coloro ai quali la storia non ha riservato la fortuna di essere ricordati, perché sono stati sommersi dalla catastrofe della Shoah. Mendelsohn è riconoscibile come epigono di Sebald nella misura in cui la sua ricerca delle tracce di famigliari dispersi durante gli anni del Nazifascismo, pur essendo dichiaratamente una forma privata di viaggio nei ricordi, si appella alla memoria collettiva e anche perché si affida a tratti ad un uso del medium fotografico riconducibile allo stile di Sebald. Si indagherà dunque come nel *Sachbuch* (saggio divulgativo), nella *Gedächtnisliteratur* (letteratura della memoria) e nella *Familiengeschichte* (storia familiare) l'immagine fotografica si riveli essere ora una forma di interferenza di carattere didascalico, ora di emersione mnestica dagli effetti perturbanti o, infine, un documento tratto dall'album di famiglia, fatto rivivere in associazione con immagini più recenti.

The object of the present contribution is to provide both a comparative and contrastive analysis of the ways in which photographs of people, landscapes, architectural structures, personal objects, letters and diaries appear in the works of Alain de Botton, Sebald and Daniel Mendelsohn. Whereas the former, however, is provocatively juxtaposed to such a poetically and literarily remarkable author like Sebald, given that his popularising texts can be only considered as 'narratives' in a very broad sense of the term, Sebald and Mendelsohn share a common mission: to give a voice and a face to those who were not remembered by history as they were drowned in the catastrophe of Shoah. Mendelsohn can be seen as Sebald's epigone insofar as his search for traces of lost relatives under

* Professore ordinario di Letteratura tedesca, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture straniere, Università degli Studi di Bergamo. E-mail: <elena.agazzi@unibg.it>.

Nazifascism, although deliberately presented as a private form of travel through memories, calls upon collective memory and in part relies on a certain use of the photographic medium that can be traced back to Sebald's style. The enquiry will therefore take into account the ways in which the photographic image surfaces in *Sachbuch* (popularising nonfiction), *Gedächtnisliteratur* (literature of memory) and *Familiengeschichte* (family history) as a form of instructive interference, as the coming-back of a perturbing memory or, finally, as a document taken from a family album and revitalised through association with more recent images.

L'objet de cet article est de montrer, par une analyse à la fois comparative et contrastive, les façons par lesquelles des photographies de personnes, de paysages, de structures architecturales, d'objets personnels, de lettres et de journaux intimes apparaissent dans les œuvres d'Alain de Botton, W.G. Sebald et Daniel Mendelsohn. Alors que le premier auteur – dont les textes ne peuvent pas être considérés comme 'narratifs', sinon dans un sens très large du mot – a été mis ici en juxtaposition de manière provocatrice avec un écrivain aussi éminent que Sebald, il partage avec Mendelsohn la même mission: celle de donner une voix et un visage à ceux dont l'histoire n'a pas réservé la chance d'être commémorés, parce qu'ils ont été dépassés par la catastrophe de la Shoah. Mendelsohn est reconnaissable en tant qu'épigone de Sebald, dans la mesure où sa recherche des traces des membres de sa famille disparus pendant l'époque du nazi-fascisme, même si elle se veut être un voyage intime dans les souvenirs, fait appel à la mémoire collective et s'appuie sur un usage du médium photographique qui se rapproche du style sebaldien. Le présent article vise donc à montrer comment, dans le *Sachbuch* (livre non-fiction), la *Gedächtnisliteratur* (littérature de mémoire) ainsi que la *Familiengeschichte* (histoire de famille), l'image photographique révèle parfois une forme d'interférence didactique, d'émersion mnésique effrayante, ou encore, se présente comme un document tiré d'un album de famille, revitalisé en combinaison avec des images plus récentes.

Sulla base di quanto abbiamo tradizionalmente appreso nell'ambito dell'ermeneutica testuale e dell'estetica letteraria non è conveniente comparare grandezze diverse, se si vuole giungere a una diagnosi ragionevolmente organica che riguardi i testi esaminati. Dal momento, però, che il *pictorial turn* e l'*iconic turn* introdotti rispettivamente da Mitchell nel 1994 e da Boehm nello stesso anno¹ hanno reso più porosi i confini tra gli oggetti del discorso, concedendo a opere che mostrano chiaramente la loro natura di 'iconotesti'², ancorché eterogenei tra loro, di essere indagate a pari diritto nella prospettiva di una sociosemiotica visuale, ci si sente legittimati ad accostare opere di genere diverso e a prendere le mosse da due domande basilari, applicabili in maniera comune alle opere indagate. Esse suggeriscono di trovare una risposta al problema di cosa siano le immagini e che cosa esse pretendano di ottenere per mezzo della loro presenza nell'orizzonte della narrazione. Mitchell³ considera questi quesiti l'ineludibile punto di partenza per muoversi nel campo della cultura visuale, laddove per noi è anche interessante valutare l'effetto di realtà o di verità che le immagini cercano di produrre nel contesto del racconto di

¹ Vorrei menzionare in particolare la ricostruzione degli eventi che hanno definito i dibattiti sulla *Visual Culture* rimandando all'introduzione di Monika Schmitz-Emans al volume miscelaneo del 2008, *Visual Culture*, risultante dal XIII Convegno dei Comparatisti tenutosi a Potsdam nel 2005 e allo studio di Michele Cometa del 2012, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. M. SCHMITZ-EMANS, *Im Reich der Königin Loana. Einführende Bemerkungen zum Stichwort «Visual Culture»*, in *Visual Culture* (Beiträge zur XIII. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft), Potsdam 18.-21. Mai 2005, a cura di M. Schmitz-Emans e G. Lehnert, Synchron, Heidelberg 2008 (Hermeia, 10), pp. 9-27; M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012 (Saggi, 72).

² Per quanto riguarda il termine 'iconotesto', se ne attribuisce il conio a Michael Nerlich, che lo utilizzò per indagare il particolare rapporto tra immagine e testo nel 1980; le sue riflessioni sono poi state assorbite da Alain Montandon, che nel 1990 ha pubblicato un volume sull'argomento, cercando di ripensarne il significato alla luce di questa considerazione: «La specificità dell'iconotesto in quanto tale è di preservare la distanza tra l'elemento plastico e quello verbale perché, in un confronto immediato, ne scaturiscano delle tensioni, una dinamica che opponga e giustapponga due sistemi di segni, senza confonderli»; cfr. *Iconotextes*, a cura di A. Montandon, Paris, Ophrys 1990 e per il saggio di M. NERLICH, *Qu'est-ce qu'un iconotexte? Reflexions sur le rapport texte-image photographique dans La Femme se découvre d'Evelyne Sinmassamy*, in *Iconotextes*, cit., pp. 255-302. Per quanto riguarda, invece, la specificità del 'fototesto' si rinvia a *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Cogliatore, Quodlibet, Macerata 2016.

³ W.J.T. MITCHELL, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, :duepunti edizioni, Palermo 2008 (Argo, 29), in particolare ID., *Che cosa vogliono 'davvero' le immagini?*, in ID., *Pictorial turn*, cit., pp. 141-161 (ed. orig. *What do Pictures 'Really' Want?*, in «October», 77, 1996, pp. 71-82).

questi tre autori. Come ha osservato Federico Vercellone,

«prima dell'avvento dei *visual studies*, si è avuto difficoltà a circoscrivere in un ambito peculiare e stabile, autonomamente caratterizzato dal punto di vista filosofico e scientifico, il mondo delle immagini. L'avvento dei *visual studies* ha consentito di riconoscere che esse sono *forme* dotate di una grammatica peculiare, di un'ontologia autonoma, di una propria ermeneutica»⁴.

Le opere esaminate in questo contributo sono uno dei quattro testi narrativi di W.G. Sebald, ovvero *Austerlitz* (2001)⁵, ultima creazione letteraria in prosa dell'autore tedesco, poi *The Lost. A Search for Six of Six Million* (2006) di Daniel Mendelsohn⁶ e *The Consolations of Philosophy* (2000)⁷ di Alain de Botton.

Mentre Mendelsohn è dichiaratamente un epigono di Sebald per quanto riguarda la generale configurazione 'patemica' del testo, basata su una forma di pellegrinaggio tra paesaggi della memoria, e per ciò che concerne il principale tema di riferimento, ovvero la Shoah e in generale la violenza provocata dall'azione distruttrice dell'uomo nel corso dei secoli passati, Alain de Botton è un saggista che rende funzionale l'esplorazione del passato a un suo uso apparentemente pratico-didattico nel presente. I suoi testi sono evidentemente opere di divulgazione e possono essere ascritti alla categoria dei *non-fictional texts*. Presentano dunque la caratteristica mista o ibrida di opere al contempo informative e riflessive e si rivolgono a grandi problemi. Non calamitano l'attenzione del lettore intorno a una 'storia', ma a temi di carattere più universale. La chiave di volta per affrontare questi temi sono le emozioni, con una specifica preferenza per la felicità impostata sulla distinzione di Epicuro tra i piaceri naturali e necessari, naturali ma non necessari e non naturali e non necessari. *The Consolations of Philosophy* punta, come altre sue opere, su una interpolazione tra testo e immagini, che in alcuni casi richiama alla mente le pause visive o intervalli iconici che interessano tutte le opere di Sebald.

⁴ F. VERCELLONE, *L'educazione estetica nella civiltà dell'immagine. Alcune riflessioni*, in «Spazio Filosofico», numero monografico su *Educazione*, a cura di E. Guglielminetti e L. Regina, n. 10, 2014, pp. 131-134, qui p. 132.

⁵ W.G. SEBALD, *Austerlitz*, C. Hanser, München-Wien 2001; trad. it. di A. Vigliani, *Austerlitz*, Adelphi, Milano 2002.

⁶ D. MENDELSON, *The Lost. A Search for Six of Six Million*, Harper Collins Publishers, New York 2006; trad. it. di G. Costigliola, *Gli scomparsi*, Neri Pozza, Vicenza 2007.

⁷ A. DE BOTTON, *The Consolations of Philosophy*, Vintage, New York 2001 (1 ed. 2000); trad. it. di A. Rusconi, *Le consolazioni della filosofia*, Guanda, Parma 2000.

Nel 1998, durante un'intervista rilasciata a Jan Schnitker⁸, De Botton aveva dichiarato di aver scoperto solo da poco tempo l'opera di Sebald (riferendosi nello specifico al suo *Die Ringe des Saturn*, 1995) e di averla eletta immediatamente nell'Olimpo di quelle preferite, riferendosi contemporaneamente al suo interesse per altri autori come Stendhal, Flaubert e Roland Barthes, per citarne solo alcuni. Se *The Consolations of Philosophy* spicca tra le altre per un uso massiccio di immagini inserite nel *ductus* narrativo⁹, si può ritenere che la familiarità che il lettore percepisce tra de Botton e Sebald derivi in massima parte da una comune predilezione per alcuni specifici scrittori della letteratura europea degli ultimi quattro secoli. De Botton li cita in modo esplicito, Sebald vi allude invece tra le sue pagine, dialogando con loro in modo indiretto e provocando così un effetto perturbante grazie alla sua capacità di farne veri e propri *rêvenants* che si affacciano dalle pagine dei suoi libri¹⁰.

Ad un primo approccio superficiale, nelle opere menzionate il lettore è invitato ad affrontare il rapporto con il testo in modo sinestetico, come colui che ascolta e vede contemporaneamente. La tipologia delle immagini varia però in modo evidente, perché se de Botton fa un uso spregiudicato di materiali iconografici che spaziano dalla riproduzione di quadri e di sculture a immagini documentaristiche o pubblicitarie ricavate da articoli di giornali, a figure tratte da una collana didattica scovata in una libreria antiquaria, non trascurando cartine e foto di siti archeologici, Sebald e Mendelsohn prediligono la vera e propria immagine fotografica, con una concessione di Sebald alla presenza nel testo di planimetrie,

⁸ ID., «*I write really for someone who's like myself*»: *An Interview with Alain de Botton (Jan Schnitker, Erlangen)*, in «*Do you consider yourself a postmodern author?*». *Interviews with Contemporary English Writers*, a cura di R. Freiburg e J. Schnitker, LIT, Münster [et al.] 1999 (Erlanger Studien zur Anglistik und Amerikanistik, 1), pp. 73-84; a p. 83 Alain de Botton sostiene di apprezzare Sebald per la fusione che ritrova nelle sue opere della tradizione germanica continentale con quella britannica.

⁹ Come osserva Vanessa Guignery ciò non è altrettanto evidente in altre opere dell'autore, come ad esempio *The Art of Travel* (2002). La Guignery dedica un'analisi interessante a quest'opera di de Botton e a *Kiss & Tell* (1995): V. GUIGNERY, *The Art of Vacillation: Photographs in Alain de Botton's Iconotexts*, in: «Anglistik. Journal of English Studies», 18, 2, 2007, pp. 175-187. In questo saggio la Guignery sottolinea il carattere sostanzialmente documentario delle immagini mostrate in *Status Anxiety* (2004) e in *The Architecture of Happiness* (2006) di de Botton, mentre evidenzia il potenziale delle immagini di rinegoziare il proprio ruolo, prevalendo sostanzialmente sulle parole, in *Kiss & Tell* e *The Art of Travel*. Parlando con Roland Barthes, queste ultime fanno «vacillare» il testo (GUIGNERY, *The Art of Vacillation*, cit., p. 176).

¹⁰ Mi permetto di rinviare alla mia introduzione nel volume *La grammatica del silenzio di W.G. Sebald*, Artemide, Roma 2007, pp. 7-19.

disegni, riproduzioni di diari e soprattutto fotografie di oggetti. Nel caso di Mendelsohn abbiamo una combinazione di tre tipi di fonti per il reperimento dei materiali iconografici: gli album di famiglia, le foto scattate durante il pellegrinaggio affrontato attraverso l'Europa e gli Stati Uniti alla ricerca di testimonianze sulla causa della scomparsa del fratello del nonno, Shmiel, di cui si perdono le tracce nel 1943 insieme a quelle delle quattro figlie femmine, e infine i materiali conservati nei musei di cultura ebraica di Tel Aviv, Praga e Gerusalemme. Sebald dissimula la provenienza delle immagini scelte, ma ha ammesso durante varie interviste che in parte esse derivano dalla riserva personale di foto scattate durante i suoi viaggi, in parte da archivi privati di persone incontrate durante le fasi di costruzione delle varie opere, in parte da librerie antiquarie¹¹.

1. I due quesiti di Mitchell e il lavoro sulla memoria di Sebald e Mendelsohn

Per poter rispondere al primo quesito, ovvero che cosa siano le immagini per Sebald e Mendelsohn, dovremmo chiamare in causa uno specifico tipo di memoria, la *postmemory* di cui parla Marianne Hirsch in *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*¹² e in altri saggi dedicati a questo argomento. La postmemoria, come è noto, si distingue dalla memoria individuale perché la sua relazione con il passato non è mediata dal ricordo (*Erinnerung*) e fa appello solo indirettamente alla memoria culturale (*kulturelles Gedächtnis*), intendendola come necessario sostrato del discorso. I suoi elementi fondanti sono dunque la comunicazione tra generazioni, che produce testimonianza, e il completamento delle informazioni lacunose tramite un investimento immaginativo.

Infatti la Hirsch afferma che «la postmemoria è una forma efficace e molto particolare di memoria proprio perché il rapporto con il proprio oggetto e con la sua fonte è mediato non tanto tramite la rimemorazione, ma tramite un investimento immaginativo o una forma di creatività»¹³.

Le lacune sono strettamente correlate alle testimonianze incomplete e al reperimento di immagini che, estrapolate dalla loro cornice di riferimento,

¹¹ Cfr. ad es. W.G. SEBALD, *Wildes Denken. Gespräch mit Sigrid Löffler (1993)*, in ID., «Auf ungeheuer dünnem Eis». *Gespräche 1971 bis 2001*, Fischer, Frankfurt am Main 2012 (I ed. 2011), pp. 82-86 e ID., *Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument. Gespräch mit Christian Scholz (1997)*, in ID., «Auf ungeheuer dünnem Eis», cit., pp. 165-175.

¹² M. HIRSCH, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1997.

¹³ *Ibid.*, p. 22.

richiedono di essere ‘ri-mediate’, ‘ri-contestualizzate’ e ‘trascritte’¹⁴. Dunque, se esaminiamo soprattutto *Austerlitz* di Sebald domandandoci che cosa ‘vogliono’ le immagini, qui, come nel caso delle sue altre opere la risposta più ovvia è che esse vogliono essere indagate, perché oltre che possedere una superficie (*surface*), rimandano anche ad un volto interno (*face*), si potrebbe dire al *recto* di questa superficie, che provoca il lettore interrogandolo sul senso della loro presenza nel testo. Non a caso, l’esperimento iconico che diventa emblema di questa interrogazione è l’inserimento in *Austerlitz* come prima serie di immagini, di due paia di occhi animali e di due paia di occhi umani, sgranati, come se sfidassero chi li osserva. Il testo che accompagna queste due serie dice:

«Non ricordo più con esattezza quali animali io abbia visto quella volta nel Nocturama di Anversa. Probabilmente erano pipistrelli o iaculini, originari dell’Egitto o del deserto del Gobi, esemplari della fauna locale come istrici, gufi e civette, opossum australiani, martore, ghiri e lemuri, che balzavano da un ramo all’altro [...] Per il resto, degli animali alloggiati nel Nocturama, ricordo soltanto che alcuni avevano occhi straordinariamente grandi e quello sguardo fisso e indagatore, riscontrabile anche in certi pittori e filosofi i quali, per mezzo della pura intuizione e del puro pensiero, cercano di penetrare l’oscurità in cui siamo immersi»¹⁵.

Sebald è in grado di produrre due forme di irritazione, che sono premessa naturale alla operazione di trascrizione: una nel testo e una per mezzo delle immagini. Nel primo caso, pur dichiarando di ricordare vagamente le specie animali viste nel *Nocturama*, elenca con imbarazzante precisione le creature ospitate dallo zoo, usando i nomi scientifici sconosciuti ai più, ma con ciò istruendo il lettore sulla variegata realtà del negletto mondo degli abitanti della notte, di solito relegati in uno degli angoli più remoti di uno zoo; nel secondo caso, opera una scelta rappresentativa di due esemplari della fauna notturna, mostrando la foto dei soli occhi di un lemure e di un barbogianni, ma aggiungendovi di seguito due paia di occhi umani di cui non è rivelata l’appartenenza. Solo specifiche ricerche hanno consentito di attribuire a Wittgenstein il primo paio di occhi e a Johann Peter Tripp il secondo. Questo artista, amico di Sebald, lo accompagnerà in altri esperimenti di montaggio tra testo e immagine, proponendogli ritratti

¹⁴ L. JÄGER, Reframing: *Rahmenbrüche und ihre transkriptive Bearbeitung*, in *Rahmenbrüche. Rahmenwechsel*, a cura di U. Wirth, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2013 (Wege der Kulturforschung, 4), pp. 77-98, qui p. 79.

¹⁵ SEBALD, *Austerlitz*, cit., p. 10.

pittorici sconvolgentemente realistici di personaggi noti da cui estrapolare lo sguardo per ricontestualizzarlo in un habitat lirico prodotto da Sebald grazie al corredo di alcuni versi poetici. Si parla qui del volume di poesie e immagini che reca il significativo quanto ambiguo titolo *Unerzählt* («Non raccontato», 2001), pubblicato dopo la morte di Sebald¹⁶.

Da questo titolo si può partire per affermare che esso si riferisce al fatto che l'opera crea delle suggestioni, ma non dà spiegazioni; che è un insieme di opera lirica e di immagini estrapolate da ritratti ottenuti con una tecnica pittorica da cui non è possibile ricavare una storia di vita; infine, l'espressione 'non raccontato' indica ipoteticamente il fatto che dei personaggi di cui sono riprodotti gli occhi non si è detto né si sa tutto, né in molti casi è possibile ricostruirne il racconto perché la loro morte ha reso impossibile un esaustivo riepilogo della loro vita in forma scritta. Sebald fornisce però una chiave di volta per comprendere il valore simbolico di questi occhi: «pittori e scultori», si dice nel citato passo di Austerlitz, «cercano di penetrare l'oscurità in cui siamo immersi».

Grazie alla storia raccontata da Sebald, che delega a un suo alter ego il compito di incontrarsi con il personaggio eponimo ad Anversa e in altre occasioni, possiamo comprendere il valore metaforico dell'oscurità che indica la zona buia di un passato di sofferenze in cui affonda la biografia di Austerlitz. Il luogo di incontro successivo dei due protagonisti è sintomaticamente la *Salle des pas perdus* della stazione di Anversa, prima tappa ferroviaria di una serie di soste che segnano il destino del protagonista ebreo e della sua gente. Ogni luogo di transito dei treni è fotografato e presentato nel testo secondo un'angolazione che incute una sorta di timore reverenziale (dalla cupola di altezza vertiginosa della stazione di Lucerna, immortalata prima dal basso e poi da una prospettiva aerea, mentre prende fuoco il 5 febbraio del 1971 quando l'io-narrante dice di essersi accorto dalla finestra dell'albergo dell'incendio che stava divampando nella struttura), all'immagine notturna, sgranata e pervasa di una luce fantasmatica, della Liverpool Street Station di Londra, da cui Austerlitz ricorda a poco a poco di essere giunto quand'era bambino perché mandato lì dai genitori preoccupati che scampasse alle persecuzioni, fino a un'immagine contro-luce dei binari della Gare d'Austerlitz, punto di arrivo di un pellegrinaggio che aveva condotto l'esperto di architettura da Theresienstadt a Parigi, i due luoghi in cui si perdono le tracce della madre e del padre. La fatalità di quel luogo, la Gare d'Austerlitz, il cui nome coincide con quello di un

¹⁶ W.G. SEBALD, J.P. TRIPP, »Unerzählt«. 33 Texte und 33 Radierungen, mit einem Gedicht von H.M. Enzensberger und einem Nachwort von A. Köhler, Carl Hanser, München-Wien 2003.

uomo che fino all'adolescenza non era neppure informato sul suo vero status anagrafico, gli viene rivelata da un bibliotecario della *Nationale* di Parigi, che ricorda come sul terreno desolato che si trovava tra la stazione parigina e il Pont Tolbiac, su cui ora sorge la mostruosa struttura della nuova biblioteca centrale «c'era fra l'altro sino alla fine della guerra un grande deposito nel quale i Tedeschi ammassavano i beni sottratti nelle case degli Ebrei di Parigi»¹⁷. Viene così alla luce la costellazione idiosincratica in cui sono collocate concettualmente le strutture ferroviarie fotografate e poi disseminate nel libro: le stazioni (*surface*) sono luoghi di oblio, perché nascondono sotto le loro fondamenta (la *face* del luogo) gli orrori stratificatisi nel corso della Storia, come del resto sotto la londinese Broad Street Station di Londra che «fu costruita nel 1865 là dove un tempo c'erano i campi per la sepoltura e quelli per candeggiare», come racconta Austerlitz, e dove «durante gli scavi sotto un posteggio di taxi, intrapresi nel corso dei lavori di demolizione, vennero alla luce oltre quattrocento scheletri»¹⁸.

Isabella Pezzini, lavorando in qualità di sociosemiologa, ha trovato uno sbocco ideale al suo lavoro sugli iconotesti proprio nell'opera di Sebald, dando all'ultimo capitolo del suo libro, *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale* (2008), il titolo *Scrivere con l'ombra. Il discorso sincretico di Sebald*¹⁹. Qui la studiosa si riferisce a uno dei principali statuti epistemici dell'opera poetica di Sebald proprio appellandosi al suo sguardo critico nei confronti della «liquidazione della storia precedente per mezzo della ricostruzione»²⁰. L'esempio paradigmatico nel contesto iconico è tratto da uno dei testi saggistici dell'autore tedesco, *Storia naturale della distruzione* (in tedesco *Luftkrieg und Literatur*, 1999)²¹ in cui viene mostrata la Kämmererstrasse della città di Worms tra gli anni 1945 e 1955 prima e dopo la ricostruzione, nonché la città di Francoforte in macerie e in seguito all'operazione edilizia affrontata in larga scala sul luogo su cui sorgevano le rovine di questo

¹⁷ SEBALD, *Austerlitz*, cit., p. 304.

¹⁸ ID., *Austerlitz*, cit., p. 143.

¹⁹ I. PEZZINI, *Scrivere con l'ombra. Il discorso sincretico di Sebald*, in EAD., *Immagini quotidiane. Sociosemiotica visuale*, Editori Laterza, Roma-Bari 2008 (Libri del tempo, 412), pp. 195-216.

²⁰ *Ibid.*, p. 200.

²¹ W.G. SEBALD, *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, Carl Hanser, München-Wien 1999; trad. it. di A. Vigliani, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004. Al tema del bombardamento aereo, oltre che ad altri argomenti della poetica sebaldiana è stato dedicato un ampio studio da RAUL CALZONI in *Walter Kempowski, W.G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca*, Prefazione di W. Busch, Campanotto, Pasion di Prato 2005 (Le carte tedesche, 24), specialmente pp. 69 segg.

importante centro dell'Assia. Così viene riassunta l'operazione stigmatizzata da Sebald: «Al *dover sapere* che l'enunciatore afferma come necessario e al *non voler sapere* che sostanzialmente riscontra, si aggiungono altre moralizzazioni della visione. Oltre al *non poter vedere*, soprattutto il *non saper vedere* e i suoi motivi»²².

Ritornando ora per un momento alle due paia di occhi umani inseriti da Sebald all'inizio di *Austerlitz*, scopriamo che un'analoga forma di trascrizione iconica è stata operata da Mendelsohn, il quale mostra due paia di occhi nel primo capitolo, intitolato *Il vuoto informe*, e successivamente esibisce di nuovo, poche pagine più avanti, due frammenti fotografici che inquadrano le bocche degli stessi personaggi. La qualità della fotografia, per il primo paio di occhi e per la prima bocca più nitida ed evidentemente più recente, nel caso del secondo più antica e sgranata, pone automaticamente in relazione il presente con il passato. Se si legge il testo di complemento, si nota poi che esiste un rapporto apparentemente indicale tra le due forme espressive – scrittura e fotografia – da Sebald, invece, solitamente aggirato o usato solo raramente, giacché la sua scelta cade piuttosto su soluzioni di tipo allusivo, associativo o evocativo. L'immagine, nel caso dell'autore di *Austerlitz*, 'interferisce' preferibilmente con il testo, piuttosto che 'commentarlo'.

Mendelsohn si riferisce ai due primi frammenti fotografici fisionomici indicando che la somiglianza tra lui e lo zio scomparso era stata motivo di stupore, commozione e rimpianto per i famigliari, che riscontravano nei tratti del ragazzo quelli dell'uomo di cui si era persa traccia durante le persecuzioni naziste:

«Tra queste persone c'erano quelli che alla mia vista scoppiavano in lacrime. Entravo nella stanza, si giravano a guardarmi, e (soprattutto le donne) portavano ai volti avvizziti le gonfie mani callose [...] con le nocche dure come il legno, ed esclamavano trattenendo teatralmente il respiro: «*Oy, er zett oys zeyer eynlikh tzu Shmiel!*» «Oh, come assomiglia a Shmiel!». [...] Di questo Shmiel, naturalmente, avevo qualche notizia: era il fratello maggiore di mio nonno, ucciso con la moglie e quattro bellissime figlie dai nazisti durante la guerra. *Shmiel. Ucciso dai nazisti*. Queste parole rappresentavano una sorta di didascalia alle poche fotografie che avevamo di lui e della sua famiglia, conservate gelosamente in una bustina di plastica dentro un cofanetto a sua volta riposto in uno scatolone nello scantinato della casa di mia madre»²³.

²² PEZZINI, *Immagini quotidiane*, cit., p. 201.

²³ MENDELSON, *The Lost*, cit., pp. 16-17.

Ricordando quanto scriveva Stanley Cavell nel lontano 1971 a proposito della difficoltà di stabilire lo statuto semiotico dell'immagine fotografica e anche la sua esclusione delle opzioni di 'somiglianza', 'replica', 'reliquia/resto', 'ombra' o 'apparizione', negli anni seguenti i teorici più accreditati come Barthes e Flusser hanno disconosciuto alla fotografia un ruolo prettamente documentario nell'ambiente testuale²⁴. Con il passare del tempo si è passati così a usare delle endiadi, come ad esempio 'fotografia e memoria', 'fotografia e lutto', 'fotografia e trauma', per indicare la latenza che funge da condizione perché il dispositivo fotografico presente nel testo porti alla superficie in modo più immediato e con un effetto perturbante i significati sottesi ai fatti narrati.

Abbiamo così raggiunto un punto fermo, in cui i requisiti per considerare l'opera di Mendelsohn come un paradigma della *postmemory* sono rispettati: è indiscutibile la dimensione familiare a cui fanno riferimento le fotografie, la funzione testimoniale del collettore di immagini, che risponde al dettato di non dimenticare il passato e anzi favorisce la ricostruzione di eventi e di esperienze facendosi trasmettitore di memoria e, infine, l'incidenza affettiva di questa azione, che riconduce la memoria e i ricordi dell'esperienza individuale a una memoria collettiva condivisa. Se tutti questi parametri etici sono rispettati dal punto di vista dell'*'affiliative gaze'* necessario alla *postmemory*²⁵, completamente assente nell'iconotesto di Mendelsohn è la prospettiva poetica che scaturisce dalla combinazione di elementi eterogenei all'interno dell'opera, che, tipica di Sebald, risponde al progetto di un enciclopedismo culturale di tipo barocco, aggregando dunque saperi di epoche lontane e riferimenti impliciti a opere letterarie moderne e contemporanee. La struttura dell'opera di Sebald corrisponde ai modelli del 'reticolo', del 'rizoma', del 'labirinto' e come il reticolo delle arti visive di cui scrive Rosalind Krauss, funge «da paradigma o da modello all'antisviluppo, all'antiracconto, all'antistoria»²⁶. La struttura dell'opera di Mendelsohn è invece sostenuta da un impianto teleologico e il racconto del pellegrinaggio (*Wanderung*) al quale si affida il protagonista per ricongiungersi affettivamente alla memoria dei familiari scomparsi non può essere in nessun caso digressivo come quello di Sebald, perché se il mezzo è la *detection* come ricerca di tracce degli scomparsi intimamente correlati alla

²⁴ Cfr. N. RIBATTI, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W.G. Sebald*, Università degli Studi di Trento, Trento 2012 (Labirinti, 139), p. 17.

²⁵ J.J. LONG, *History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's Die Ausgewanderten*, in «The Modern Language Review», 98, 1, 2003, pp. 117-137, qui p. 131.

²⁶ R. KRAUSS, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura e trad. di E. Grazioli, Fazi, Roma 2007 (Le terre, 147), p. 27.

vita dell'autore, il fine è il tentativo di collegare linearmente per mezzo di un filo invisibile la dimensione passata e quella presente, per giungere alla verità su quanto è accaduto durante la guerra. L'albero genealogico degli Jäger e dei Mittelmark, mostrato in apertura di testo, che indica i punti di raccordo dei ceppi familiari brutalmente separati dagli eventi storici riferiti alle persecuzioni nazifasciste, è la matrice di questo impianto. L'atto del ricongiungimento è simbolicamente celebrato sulla copertina dell'opera di Mendelsohn, su cui sono assemblate, dunque riunite in un collage, singole foto dei parenti successivamente riportate tra le pagine del testo: volti orgogliosi e sorridenti di persone vive, quando furono immortalate e che, più precisamente, non sono sovrastate da quell'ombra di melanconia con cui si presentano i soggetti fotografati nell'opera sebaldiana. Anche il ritratto fotografico che introduce al testo di Mendelsohn e lo mostra all'età non precisata di sei-otto anni mentre volge uno sguardo deciso verso l'obiettivo collide con il *frame* in cui Sebald si iscrive visivamente nell'opera, ponendosi solitamente al margine del racconto in foto ostentatamente scure, sfuocate o obliterate in un caso a bella posta con una striscia nera.

La scelta di collocare il ritratto fotografico dell'autore al centro o ai margini del testo corrisponde alla diversa situazione prospettica, alla differente angolazione da cui Mendelsohn e Sebald interpretano il problema dei 'sommersi' della Storia, gli ebrei scomparsi dalle cronache del '900 solitamente considerati come soggetto collettivo in relazione alla tragedia dello sterminio nei campi di concentramento. Mendelsohn, ebreo, sottende al ritratto fotografico *in primis* il valore 'testimoniale' di una voce parafrasata nel suo racconto o restituita nel corso di brevi interviste con l'autore in forma di discorso diretto. I soggetti ritratti, vecchi sorridenti o dai tratti melanconici, sono interpretabili come 'superstiti' ben al di là della loro vita biologica, nel momento stesso in cui la loro parola e il loro volto entrano a far parte del *corpus* del testo e ripropongono incessantemente il loro dolore al pubblico dei lettori. Ma Mendelsohn sembra tendere una mano anche a chi – come Sebald – raccoglie idealmente le voci del passato da una posizione marginale, anche se comunque inclusiva del sé nell'opera, scelta come tale per ragioni etico-morali. Sebald, infatti, in quanto non ebreo, si impegna in un'azione performativa di tipo mnestico-creativo proiettando nelle parole e sulle fotografie un desiderio di espiazione della colpa rispetto alla Shoah che non ha uguali nella storia della letteratura tedesca. Mendelsohn scrive, dunque, quanto segue:

«Essere vivi significa avere qualcosa da raccontare. Vuol dire essere l'eroe, il protagonista di una vicenda. Quando si diventa un personaggio

marginale nella narrazione di qualcun altro, allora si è davvero morti. Eppure, nonostante tutto, se si ha voglia di raccontarne la storia, persino una figura di secondo piano può continuare a vivere nel ricordo»²⁷.

Prima di passare a esaminare l'operazione di de Botton nella costruzione dell'iconotesto è utile interrogarsi sulle ragioni per cui Sebald sposa l'iperrealismo pittorico di Tripp e attribuisce invece alla fotografia una potenzialità poetico-evocativa che le è stata a lungo negata. Si ricordi a questo proposito ciò che scriveva Bazin in *Ontologia dell'immagine fotografica*, ovvero che «tutte le arti sono fondate sulla presenza dell'uomo; solo nella fotografia, gioiamo della sua assenza»²⁸. I ritratti pittorici di estremo realismo di Tripp, ma soprattutto la sua rappresentazione delle cose animate e inanimate, restituita con drammatica nettezza fotografica, invocano l'autonomia dell'oggetto, con ciò negando la presenza dell'artista e il suo ruolo di *artifex*; al contrario, le fotografie sono occasioni di intensa presenza spirituale dell'uomo, perché rappresentano l'occasione di incontro – che definiremo 'spettrale', se si prende atto del fatto che Sebald pensa alla fotografia come *Leichengeschäft (commercium cadaverorum)*²⁹ – tra la vita interiore del narratore e le storie degli altri. Barthes, così come Susan Sontag, hanno insistito sul ritorno dei morti implicito nella fotografia³⁰.

2. *L'Orbis Pictus di Alain de Botton: viaggio nel pensiero umano tra passato e presente*

Paradossalmente meno semplice da fissare in una codificazione sicura è l'opera di Alain de Botton, che usa un tono curioso e divertito, ma anche

²⁷ MENDELSON, *The Lost*, cit., p. 610.

²⁸ A. BAZIN, *Ontologie de l'image photographique* [1945], in *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et Language*, vol. I, Éditions du Cerf, Paris 1958; réédition 1997, pp. 9-17; cit. in PH. DUBOIS, *L'atto fotografico*, a cura di B. Valli, Quattro Venti, Urbino 1996, p. 33.

²⁹ Ci riferiamo a CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER, *W.G. Sebald und Jan Peter Tripp: Die Kehrseite der Dinge*, cap. 3 della sua monografia *Beschädigtes Leben, erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau 2006 (Rombach Wissenschaften, 142), pp. 53-57, qui, p. 55. Diversamente dai casi citati da Vercellone a proposito di autori come Debord, Baudrillard, Adorno e Fumaroli, che avrebbero paventato nella «civiltà dell'immagine» una passione morbosa per la «cultura mortuaria», Sebald ha reso amichevoli le presenze fantasmatiche evocate nei suoi testi, rendendo possibile un pacifico dialogo tra il mondo dei vivi e dei morti. Per Vercellone cfr. VERCELLONE, *L'educazione estetica nella civiltà dell'immagine*, cit., p. 132.

³⁰ S. SONTAG, *Sulla fotografia*, tr. it. Einaudi, Torino 1978, p. 15.

sociologicamente partecipato, sebbene privo di pretese accademiche, per raccontare la storia della filosofia del mondo antico dal proprio punto di vista. L'uso del materiale iconografico in *The Consolations of Philosophy* è volutamente imprevedibile e produce associazioni di idee talmente audaci, da strappare il sorriso al lettore, che da queste resta continuamente stupito. Anche Ronald Shusterman ha tentato di interpretare il ruolo delle immagini, di cui quelle fotografiche tradizionali di paesaggi, oggetti e soggetti umani commiste ad alcune di natura pubblicitaria sono solo una parte insieme a immagini di quadri, riproduzioni di soggetti dipinti sui vasi antichi, disegni di arti, mestieri e varie attività quotidiane tipici dell'*Orbis pictus*, giungendo alla conclusione che «l'iconotesto [per de Botton, N.d.A.] non è solo un 'entre-deux' del fattore linguistico e visivo, è anche probabilmente un 'entre-deux' del fattore filosofico ed artistico»³¹. L'errore sarebbe quello, dal suo punto di vista, di classificare come 'didattico' un testo che ha un carattere precipuamente 'suggestivo'. Il tono leggero e divulgativo deriverebbe pertanto dal porsi dell'autore in una posizione multiprospettica e non deittica, accentuando così il possibilismo legato al proprio approccio al pensiero filosofico con l'aiuto di elementi visuali che completano un'argomentazione o mettono in luce una prospettiva interiore. La tesi finale di Shustermann è che «non esiste un vero iconotesto, se con ciò si intende la pura e totale fusione dei segni visuali e linguistici»³².

De Botton mette come cappello teorico al proprio itinerario nella storia del pensiero antico e moderno, che lo conduce ad esplorare l'*habitus* intellettuale di Socrate, Epicuro, Seneca, Montaigne, Schopenhauer e Nietzsche, un'esigenza del tutto personale: «diventare saggio per mezzo della filosofia»³³, considerando però sempre nella sua trattazione figure dedite a dire «qualcosa di pratico e di consolante sulle cause delle nostre maggiori afflizioni». A ogni filosofo corrisponde un capitolo del libro, imperniato appunto su un approccio pratico, piuttosto che teoretico, alla vita. I titoli dei capitoli sono: 1) *Consolazione per l'impopolarità*, 2) *Consolazione per i problemi di denaro*, 3) *Consolazione per il senso di frustrazione*, 4) *Consolazione per il senso di inadeguatezza*, 5) *Consolazione per le pene d'amore* e 6) *Consolazione per le difficoltà del vivere*.

Non era stato il grande Burckhardt, come ricordava Cantimori³⁴, a suggerire nelle *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* di insistere sul 'tipico' e

³¹ R. SHUSTERMAN, *Philosophy through Pictures: Ideas and Iconotexts from I.A. Richards to Alain de Botton*, in «Etudes britanniques contemporaines», 18, 2, 2006, pp. 175-187, qui, p. 160.

³² *Ivi*.

³³ DE BOTTON, *The Consolations of Philosophy*, cit., p. 12.

³⁴ D. CANTIMORI, *Storici e storia. Metodo, caratteristiche e significato del lavoro storiografico*, Einaudi, Torino 1971 (Einaudi Paperbacks, 23).

sul ‘permanente’ nel flusso degli eventi storici? A

«cogliere la poesia, l’arte, la schiettezza o sincerità, o genuinità o semplicità, la immediatezza, la spontaneità dell’individuo umano, o uomo individuale, *homo faber* o poeta o patriota, filosofo o politico, da sole insufficienti, certo, e da integrarsi nei popoli, nelle nazioni, negli stati, nelle chiese, ma insomma insopprimibili e in sostanza per lui irriducibili, e quindi “eterne”, “sovratemporalì” proprio per la loro semplicità e spontaneità»³⁵?

Per quanto azzardato sia questo accostamento con uno dei più importanti storici della modernità, esso rende possibile giustificare il registro etico di un testo in cui, proprio grazie alla vicinanza al soggetto umano tramite una forma di complicità intellettuale, viene esplicitato il programma di uno sguardo sul passato sulla base dei valori più sacri del vivere civile. È così possibile, per de Botton, muoversi a zig-zag tra i segni di una cultura ‘alta’ e ‘bassa’, tra la relazione sulla morte di Socrate tramite l’ingestione di cicuta e l’annessa fotografia di una confezione di Nesquik posta su un tavolo con accanto un bicchiere mezzo pieno³⁶. La prospettiva di uno sguardo sulla storia dal ‘basso’ e il contemporaneo rispetto per il mestiere dell’intellettuale sono due elementi che mettono potenzialmente in comunicazione la poetica di Sebald con lo sguardo culturale di de Botton sul mondo. Mentre però Sebald trae la propria fonte di ispirazione per una storia osservata da una prospettiva periscopica affidandosi alla struttura a parabola delle *Kalendergeschichten* di Johann Peter Hebel³⁷ in virtù della propria professione di germanista, de Botton si incarica di un ruolo socio-pedagogico partendo dalla prospettiva del lettore appassionato di opere del pensiero filosofico occidentale, invitando a una presa di coscienza dei processi che hanno condotto l’umanità a perdere la nozione del giusto e del buono, del bello e del vero.

L’iconotesto di Alain de Botton sorge indubbiamente da temi sensibili come la felicità in rapporto con il denaro o con il piacere di godere delle gioie della vita sulla scorta della lezione epicurea. Questi sono però sempre ricondotti alla situazione contemporanea sia con l’aiuto dell’adeguamento del discorso a una visione attuale sul mondo consumistico e ai modelli comportamentali legati alle professioni e al tempo libero del

³⁵ *Ibid.*, p. 147.

³⁶ DE BOTTON, *The Consolations of Philosophy*, cit., p. 8.

³⁷ E. AGAZZI, *Spuren von Johann Peter Hebel und Ernst Bloch: W.G. Sebalds Logis in einem Landhaus*, in «Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch», 6, 2007 (Schwerpunkt: W.G. Sebald), Stauffenberg Verlag, Tübingen 2007, pp. 67-117.

mondo occidentale, sia grazie all'attivazione di una dialettica tra immagini evocatrici del passato (riproduzioni di siti archeologici, di pitture vascolari o di disegni derivati da *Orbes Picti*)³⁸ e immagini pubblicitarie tratte da riviste o raccolte dall'archivio fotografico dell'autore. Citando ad esempio Menone, che avrebbe sostenuto davanti a Socrate che «per essere virtuosi occorre essere molto ricchi, e la povertà, tutt'altro frutto del caso, era sempre ascrivibile a qualche fallimento personale»³⁹, de Botton inserisce tra una considerazione e l'altra una copertina di *Status Life* che mostra una coppia dall'aria grintosa, vestita con abiti da sera, immersa a mezzo busto in piscina e con in mano una coppa di champagne.

Che cosa sono dunque qui le immagini e che cosa pretendono di ottenere?

Il testo di de Botton ottiene efficacia grazie all'ausilio delle schematizzazioni prodotte con l'aiuto di disegni e di immagini, ma anche grazie a un'impostazione pratica del pensiero che come per la preparazione di un pasto digeribile sceglie con cura i singoli ingredienti e crea il proprio prodotto combinando lo stile digressivo caratteristico del modello critico-letterario con quello dimostrativo stringente dell'episteme scientifica. Da quelli che Shusterman definisce «excursus of 'fictional interests'», de Botton transita a quelli «of 'philosophical reflection'»⁴⁰, sdrammatizzando ogni possibile ansia concettuale del lettore tramite immagini che commentano il testo in modo alternatamente diegetico ed extradiegetico. Diegetica è la presenza di tele raffiguranti la morte di Socrate – dalla più famosa di Jacques-Louis David del 1786, a quelle più o meno note di Charles-Alphonse Dufresnoy del 1650 o di Étienne de Lavallée-Poussin (1760 ca.), di Jacques Philippe Joseph de Saint-Quentin (1762) e di Pierre Peyron (1790)⁴¹ –, accanto alla storia della sua fine; extradiegetica è la fotografia di un tifone che scuote le chiome delle palme e rende burrascoso il mare introdotta laddove de Botton scrive a proposito dell'intervento diabolico o benevolo della Fortuna all'orizzonte della sfortuna politica e sociale di Seneca⁴². Tuttavia, la riconduzione di ogni esperienza culturale del mondo antico alla propria visione personale – in fondo anche l'impostazione prospettica di de Botton è quella del pellegrino tra tempo e spazio, come lo è quella di Sebald e di Mendelsohn – legittima come infradiegetico ogni rapporto apparentemente extradiegetico tra testo e

³⁸ Penso ad immagini come quelle presenti in *Orbis Pictus Latinus*, curato da H. Koller, Artemis & Winkler, Düsseldorf-Zürich 1998² (I ed. 1976).

³⁹ DE BOTTON, *The Consolations of Philosophy*, cit., pp. 23-24.

⁴⁰ SHUSTERMAN, *Philosophy through Pictures*, cit., p. 170.

⁴¹ DE BOTTON, *The Consolations of Philosophy*, cit., pp. 7 e 9.

⁴² *Ibid.*, p. 106.

immagine. Possiamo dunque concordare sul fatto che

«non esiste alla fin fine un'ampia incommensurabilità tra le diverse tecniche che siamo soliti usare, né esiste necessariamente una pluralità di mondi dietro queste differenti tecniche. Affermare sia l'esistenza di una varietà dei media, sia dell'unità del mondo costituisce un passo essenziale per ripensare la relazione tra parola e immagine»⁴³.

⁴³ SHUSTERMAN, *Philosophy through Pictures*, cit., p. 160.

