

Salvatore Tedesco

Intermedialità come Gesamtkunstwerk critico.

*Appunti sul visuale nella scrittura di W.G. Sebald**

Nell'universo assai articolato e fittamente popolato dei *visual studies* contemporanei¹, una rubrica di dimensioni ragguardevoli è senz'altro costituita dagli studi dedicati a quei fenomeni che possono essere classificati sotto la categoria degli *iconotesti* o dei *foto-testi*, e dall'enumerazione e ricognizione della loro complessa tipologia e genealogia teorica². Pur rinunciando a ripercorrere questa casistica – e a maggior ragione a fare il tentativo di arricchirne il repertorio – si può facilmente rilevare come il fenomeno dell'*ibridazione* fra un testo letterario e la riproduzione fotografica di un'immagine appaia sin da subito e quasi "spontaneamente" offrirsi a una molteplicità di approcci differenti, anzitutto chiamando in causa lo stesso statuto letterario di quel testo (vale a dire la sua "purezza" in senso epistemico e la sua possibile rilevanza estetica), mettendo in discussione l'autorialità del testo e rinviando a una pluralità di *voci* in esso attive (e ciò tanto nel caso in cui il testo presenti l'inserzione di un'immagine il cui autore è differente dall'autore del testo, quanto nel caso in cui l'autore stesso differenzi e duplichi il proprio intervento autoriale dalla parola alla produzione d'immagine), chiamando in causa una "spazialità" del testo assai differente dalla pura e semplice impaginazione tipografica ed ancora – con ciò stesso, con questa stessa messa in opera della spazialità come criterio costruttivo,

* Estratto del saggio: S. Tedesco, "Intermedialità come Gesamtkunstwerk critico. Appunti sul visuale nella scrittura di W.G. Sebald", in A. Rabbito (a cura di), *La cultura visuale del XXI secolo. Cinema, teatro e new media*, Meltemi, Milano, di prossima pubblicazione.

¹ Nel panorama italiano una ricca prospettiva è offerta dallo studio di A. Pinotti e A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016; a questo lavoro si rinvia per una ricognizione della bibliografia sterminata sui *visual studies*.

² Al proposito cfr. M. Cometa, R. Coglitore, *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016; per i nostri fini sono di estremo interesse S. Horstkotte, K. Leonhard (a cura di), *Lesen ist wie Sehen: intermediale Zitate in Bild und Text*, Böhlau, Köln 2006; Th. Von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexandre Kluges und W. G. Sebalds*, Transcript, Bielefeld 2007.

ma poi anche su livelli assai differenti – rinviando alla centralità della memoria come funzione a partire dalla quale si costruisce la stessa interazione fra testo e immagine.

Si tratta dunque, come si vede, dell'assunzione di alcune categorie fondative del fatto letterario (la sua stessa *letterarietà*, l'unicità e – cosa differente – la singolarità dell'*autore*, la relazione fra *testo e voce*, la *memoria* come fatto immanente al testo), che ne comporta una sorta di “dinamizzazione critica” che non cessa di essere tale, ed anzi produce uno strato ulteriore di problematicità del senso, nel caso in cui il rapporto fra parola e immagine venga impostato secondo una modalità *reticente* piuttosto che *dialogante* o addirittura esplicativa. Ben al di là di una qualsiasi relazione come quella fra didascalia e illustrazione, ben al di là anche del più volte teorizzato “dialogo incessante” fra i due media, sono le dinamiche *interne* ai singoli registri operativi ad essere messe alla prova e a fare di tutti i *media*, secondo quanto a suo tempo già evidenziato da W.J.T. Mitchell³, dei *mixed media*. Un valore massimo tendenziale sarà in questo senso immaginabile nel caso in cui semplicemente si assista alla cancellazione di uno dei due registri, nel suo capitolare a fronte o a vantaggio dell'altro.

Ovvero, si potrebbe proseguire, nel suo essere “assunto come compito” dall'altro. Compito di che cosa? Di quale condizione ci parla la sequela senz'altro piuttosto *up to date* di “visual studies”, “memory studies”, “intermedialità” e “intertestualità”, che anche queste righe per parte loro e sia pure in tono minore corteggiano?

Se è vero che la nostra epoca, secondo l'indicazione celebre di Foucault⁴, tende a organizzare la propria coscienza storica in forma di giustapposizione spaziale piuttosto che di consecuzione temporale, potremo allora aggiungere che, considerati in questa luce, i *foto-testi* costituiranno un luogo saliente per una riflessione sull'intreccio fra una spazialità così intesa e la memoria testuale, d'accordo con quanto osservava già nel 1990 Renate Lachmann, secondo la quale «la memoria del testo è la sua intertestualità»⁵. La dislocazione spaziale, configurandosi nelle strategie di intermedialità e intertestualità del meccanismo letterario, emergerà allora in maniera saliente giusto nelle zone di opacità che stanno a rappresentare nel testo le commessure fra i registri medialità ed espressivi, costituendo altrettante zone di indecidibilità della memoria.

³ Si veda ad es. W.J.T. Mitchell, *I media visuali non esistono*, in Id., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, ed. it. duepunti edizioni, Palermo 2008, pp. 81-95.

⁴ M. Foucault, *Des espaces autres*, in “Architecture, Mouvement, Continuité”, n. 5, 1984, pp. 46-49, ed. it. in Id., *Archivio Foucault. 3*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 307-316.

⁵ R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, p. 35.

La scrittura di W.G. Sebald⁶ costituisce notoriamente una *variatio* raffinatissima ed assai fortunata dei temi e delle modalità d'interazione qui velocemente riassunti, ed è da osservare come, spesso, l'autore ponga per così dire se stesso ed il lettore *sulla soglia*, in una posizione che, in relazione allo sviluppo del nesso narrativo, si potrà forse definire in certo modo *marginale* eppure di certo non eticamente neutrale, dando luogo a una ricerca vertiginosa che costituisce uno degli esiti più potenti della letteratura contemporanea.

Penso a due di queste “occasioni liminali” nella scrittura di Sebald: per un verso – quasi in apertura di uno dei suoi libri in prosa più complessi e più ricchi giusto sul piano iconotestuale, *Die Ringe des Saturn* – mi riferisco alla fotografia terribilmente povera, intrinsecamente *opaca* appunto, che non mostra nient'altro «se non un lembo incolore del cielo nel riquadro della finestra»⁷, luogo opaco, raggiunto addirittura penosamente («mi levai in piedi, reggendomi con fatica al davanzale della finestra»⁸), che costituisce il vero punto di partenza del “pellegrinaggio inglese” in quel libro intrapreso da Sebald, ma direi della sua personale *storia naturale* della visione e della parola. Se non vale dunque come *luogo del ricordo* (*Andenken*, anche nel senso messo in luce criticamente da Walter Benjamin⁹) e nemmeno come anello di trasmissione del dialogo intermediale, l'immagine tecnologicamente *low-fi* e percettivamente povera segnala appunto quel che vorrei definire una *soglia interna* nei regimi di costruzione del senso, invitando a quella riscrittura, quel riat-traversamento, quel supplemento d'indagine (*Nachträglichkeit*, sarebbe il termine tedesco da circoscrivere) che è in senso proprio lo strumento metodico del pellegrinaggio di Sebald.

Se l'opacità di questa visione, il *non poter vedere*, paradossalmente apre una delle più straordinarie esplorazioni del corpo dell'immagine offerteci dalla letteratura degli ultimi decenni, una strategia forse ancor più radicale appare in opera nel primo libro di Sebald, il poemetto *Nach der Natur*¹⁰, nel quale la descrizione della pala d'altare di Lindenhart di

⁶ Si veda, ai nostri fini, il recentissimo C. Ohlschläger e M. Niehaus (a cura di), *W.G. Sebald. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2017, specie il capitolo 19, *Bild-Text*, di K. Winkelvoss, pp. 114-121, ed il capitolo 20, *Intertextualität/Vernetzung*, di R.T. Gray, pp. 122-129.

⁷ W.G. Sebald, *Die Ringe des Saturn* (1995), Fischer, Frankfurt am Main 2007⁹; ed. it. *Gli anelli di Saturno*, Adelphi, Milano 2010, p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹ Cfr. ad es. W. Benjamin, *Zentralpark*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 689-690, ed. it. *Parco centrale*, in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1982², p. 143.

¹⁰ W. G. Sebald, *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* (1988), Fischer, Frankfurt am Main, 2008⁴; ed. it. *Secondo natura*, Adelphi, Milano 2009; per il seguito cfr. *ibid.*, p. 7, ed. it. p. 13.

Matthias Grünewald viene affidata a una procedura tipicamente ecfrastica per mezzo della quale i versi si fanno carico dell'immagine pittorica, che viene però offerta alla considerazione del lettore solo al termine di un doppio procedimento di negazione e di chiusura:

Chi nella parrocchiale di Lindenhart
accosta [zumacht] le ante dell'altare
e rinserra [verschließt] nella loro dimora
le lignee figure intagliate,
vedrà sul pannello sinistro
San Giorgio venirgli incontro [dem kommt ... entgegen].

Torniamo ancora alla nostra domanda di pocanzi: quale *uso* del testo letterario è qui in atto? Ovvero, quali *funzioni* di quali *forme* sono qui presentate e revocate criticamente nella polarità generata *sul puro piano stilistico-testuale* dalla descrizione verbale di questo duplice atto di chiusura cui fa seguito la quasi spontaneità del presentarsi dell'immagine di san Giorgio, che porta nella propria figura il volto di Grünewald ed il nome dello stesso Sebald?

È dunque tempo di formulare l'ipotesi da cui muove questo contributo, ipotesi del resto anticipata nel suo stesso titolo: la molteplicità ed *indecidibilità* delle voci agite nella sovrapposizione verticale dei media e dei livelli testuali configura l'opera di Sebald come un paradossale *Gesamtkunstwerk* critico, come critica immanente, ovvero *effettualmente messa in atto*, alla possibilità dell'opera d'arte totale. In questo senso, Sebald si trova a condividere uno spazio teorico che nella nostra contemporaneità è stato intensamente frequentato soprattutto da chi si è interrogato sulle possibilità del visivo e sulle forme di intermedialità che appunto nello sguardo e nel corpo della forma visiva si aprono. Mi riferisco a nomi come Joseph Beuys¹¹, Hermann Nitsch, Anselm Kiefer, Christian Boltanski.

¹¹ Sulla funzione dell'opera di Beuys in rapporto a questo tema si veda l'articolo di W. Storch, *Gesamtkunstwerk*, in K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, Fr. Wolfzettel (a cura di), *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. 2, Metzler, Stuttgart und Weimar 2001, specie pp. 786-788. Il concetto è addirittura centrale nel caso di Nitsch; cfr. almeno M. Karrer (a cura di), *Hermann Nitsch – Das Gesamtkunstwerk des Orgien Mysterien Theaters*, Walter König, Köln 2015. Il discorso in relazione a Kiefer sarebbe assai più complesso, e peraltro probabilmente anche più prossimo alle motivazioni profonde che si ritrovano nella stessa posizione di Sebald; mi limito a ricordare qui l'influsso che, sul piano biografico, proprio Beuys giocò nel determinare l'incrocio fra verbale e figurativo nell'opera del giovane Kiefer, su cui resta fondamentale D. Arasse, *Anselm Kiefer*, Editions du Regard, Paris 2012. Si ricordi ancora la presenza di Kiefer nella grande mostra tematica del 1983, per la quale si veda H. Szeemann (a cura di), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Sauerländer, Aarau und Frankfurt am Main 1983. Sebald era un notevole conoscitore dell'arte contemporanea, ed anche il nome di Boltanski (peraltro presente nel 2012 alla mostra viennese *Utopia Gesamtkunstwerk*, che esplicitamen-

Basterebbe, a questo punto, affermare in maniera più o meno articolata, argomentata o erudita che l'oggetto del *Gesamtkunstwerk* critico sia la memoria, in modo specifico quella della Shoah, che la sua modalità compositiva sia *per decompositionem* della sovrapposizione dei registri medialli, e che lo snodo problematico a livello linguistico, stilistico, valoriale – e dunque il principale nesso ex negativo con il modello wagneriano quale delineato giusto nel senso del finale dei *Meistersinger* – sia *la sacra arte tedesca*? Ritengo francamente di no, per quanto tutte queste affermazioni abbiano le loro buone ragioni d'essere, e contribuiscano attivamente a determinare il senso dell'operazione di Sebald. Il *sensu*, beninteso, senza che però in questo modo venga sufficientemente in chiaro – e questa è la prima obiezione a una soluzione come quella appena prospettata – l'uso della letteratura che peculiarmente è dato nell'operazione di Sebald.

Abbiamo detto di un *compito* che appare competere alle diverse pratiche medialli (starei per dire *azioni*) e che sembra venire in luce in modo particolarmente evidente proprio in condizioni di *opacità* non solo delle "normali" funzioni di trasmissione proprie del medium, ma addirittura di dichiarato impedimento della sua stessa funzione di dialogo intermediale, e dunque si potrebbe dire nel caso di una sospensione della sua funzione *tout court*, senza che però questo comporti un primato della cosiddetta "forma artistica".

La memoria, a queste condizioni, non è allora una *funzione* del discorso letterario, ma è piuttosto l'uso del discorso letterario a distendersi in una topografia della memoria e del suo ordito; ed in rapporto a quest'ultimo i termini "opacità" e "indecidibilità" appaiono quasi essere delle specificazioni (rispettivamente relative al messaggio stesso ed al soggetto parlante che se ne fa latore) di una più generale *situazione sentimentale* dell'operare estetico¹².

Di quale situazione sentimentale si tratta, e in che modo la questione dello sguardo e del visuale risulta decisiva nella sua costruzione teorica? Molti fra i termini salienti della poetica immanente alla produzione sebaldiana si candiderebbero ottimamente a offrirci delle risposte, a partire dal riferimento alla condizione "benjaminiana" del *malinconico*, e dal farsi *terreo*, cosale, del suo sguardo. Questa spia tematica trova un'articolazione particolarmente perspicua già nel titolo del primo volume in prosa di Se-

te prosegue il lavoro della mostra del 1983 – cfr. A. Husslein-Arco, B. Strinbrügge, H. Krejci, *Utopia Gesamtkunstwerk*, Walter König, Köln 2012) è fra quelli significativi nella sua geografia intellettuale; si veda in breve in proposito T. Michalsky, *Zwischen den Bildern. W.G. Sebalds Gewebe der Erinnerung*, in P. Geimer, M. Hagner (a cura di), *Nachleben und Rekonstruktion: Vergangenheit im Bild*, Paderborn, München 2012, pp. 251-275.

¹² Cfr. M. Niehaus, *W.G. Sebalds sentimentalische Dichtung*, in M. Niehaus, C. Öhlschläger (a cura di), *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006, pp. 173-187.

bald, in italiano semplicemente *Vertigini*, che suona in effetti *Schwindel. Gefühle*¹³, giocando così sia sul concatenamento dei termini, di fatto ricorrente a varie riprese nel testo (“Schwindelgefühl”, *sensazione di vertigine*), sia sulla produttiva ambiguità che il tedesco mantiene nel termine ‘Gefühl’ fra il ‘sentimento’ morale e la ‘sensazione’ fisiologicamente intesa.

Nelle vertigini¹⁴ si sperimenta l’inversione di quel percorso dalla tattilità alla vista, dalla prossimità alla distanza, che costituisce la strada maestra con cui l’essere umano diviene padrone di se stesso, impara a *far affidamento* sulla propria persona. Nella sensazione straniante delle vertigini la vista ripiomba nel dominio della tattilità facendo collassare il senso dell’*equilibrio* su cui si regge l’unità della persona, e quella fisicità che s’impone con una prossimità che non lascia alternative, la propria stessa fisicità e prossimità, viene al tempo stesso avvertita come voragine.

È così che, nel primo racconto del volume pocanzi citato, racconto dedicato alle memorie giovanili di Henri Beyle, ci viene innanzi ripetutamente il «vertiginoso senso di confusione»¹⁵ che il futuro Stendhal sperimenta nel rapportare le immagini fornite dal ricordo alla effettiva conformazione degli avvenimenti cui pure ha assistito¹⁶.

Ecco allora chiarirsi meglio la condizione *liminale* dell’immagine in Sebald di cui andiamo dicendo: la transizione dal testo al visivo, cioè l’incontro della narrazione verbale con l’immagine, la riscrittura, riconsiderazione dell’una tramite l’altra, il carattere di *supplemento* dell’una in rapporto all’altra, la *reciproca determinabilità dello spazio testuale* fra i due regimi mediali, costituisce la discesa in un abisso del lavoro della memoria, lo spaesamento vertiginoso che determina il convertirsi reciproco della vista in tattilità e del tatto in configurazione visuale.

C’è dunque nel *Gesamtkunstwerk* critico sebaldiano una parentela fra il lavoro della memoria e l’uso del discorso intermediale. Il concetto di uso, come ha osservato Paolo Virno¹⁷, implica un primato della tattilità sulla visione distanziante e oggettivante; dice di una reciprocità del coinvolgimento, in cui entrambi gli elementi relazionali vengono modificati e messi in discussione dalla relazione. È insomma proprio alla relazionalità dell’*uso*, al suo modo di chiamare qui in causa il soggetto e l’oggetto dell’operazione

¹³ W.G. Sebald, *Schwindel. Gefühle* (1990), Fischer, Frankfurt am Main 2013⁸; ed. it. *Vertigini*, Adelphi, Milano 2003.

¹⁴ Si veda la bella monografia di Y.J. Gu, *Transformation des Schwindels*, Lit, Berlin 2012.

¹⁵ W.G. Sebald, *Vertigini*, cit., p. 24.

¹⁶ Così ad esempio Sebald conclude la puntigliosa spiegazione del disegno con cui Stendhal nelle sue memorie offre uno schema dello scontro avvenuto nei pressi della fortezza di Bard: «È ovvio che Beyle, trovandosi lassù, non avrà visto la cosa a quel modo, giacché nella realtà – come ben sappiamo – i fatti si svolgono sempre in tutt’altra maniera» (*Ibid*, p. 16).

¹⁷ P. Virno, *L’uso della vita*, in Id., *L’idea di mondo. Intelletto pubblico e uso della vita*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 155-187.

letteraria – per dirla ancora con Virno la *cura di sé* del vivente e la *cura dei propri discorsi* – che corrisponde la *determinabilità*¹⁸ sempre aperta della relazione fra testo e immagine, fra funzioni e forme della letteratura.

L'indagine sui *limiti dell'uso* risulta così essere la chiave di volta di quella critica immanente che caratterizza la strategia di scrittura di Sebald: alla tecnologia *low-fi* delle immagini, di cui si diceva, corrisponde il carattere *desueto* della lingua, la cui ampiezza e sapienza argomentativa non sarebbe comprensibile – per ammissione dello stesso autore¹⁹ – senza tener conto dello sradicamento pluridecennale di Sebald dallo sviluppo della lingua tedesca appunto come *lingua d'uso*.

In questo senso, se appare del tutto insufficiente una considerazione *funzionale* della relazione testo/immagine, altrettanto parziale apparirebbe una considerazione meramente formale-strutturale: la *forma artistica* viene infatti in ultima analisi messa in discussione, resa malferma dall'opacità delle relazioni intermediali che – come ha acutamente osservato uno dei migliori lettori di Sebald²⁰ – appaiono aspirare ad affermare qualcosa sulla intima logica dell'opera, senza essere però in grado di adempiere fino in fondo a questo compito. Quello di rendere più incerta, più labile, la stessa struttura testuale è insomma nel suo uso da parte di Sebald un intenzionale effetto compositivo dell'intermedialità.

Dr. Henry Selwyn, il racconto d'apertura del secondo volume di prose di Sebald, *Gli emigrati*²¹, ci offre la possibilità di verificare un po' più da presso alcuni dei percorsi qui proposti²². Accortamente preparato da indizi assai discreti disseminati nelle pagine precedenti, ed inserito in una vicenda che ampiamente riprende passaggi dell'effettiva biografia dello

¹⁸ Cfr. *ibid.*, p. 161: «Rimandando l'uno all'altro e sostenendosi a vicenda, i due termini, vita e logoi, rivelano la loro comune *indeterminatezza*. Ora, è proprio l'*indeterminatezza* a rendere possibile, anzi inevitabile, l'uso». Per il seguito cfr. *ibid.*, pp. 169-172.

¹⁹ Ad es. *Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen. Gespräch mit Uwe Pralle* (2001), in W.G. Sebald, «Auf ungeheuer dünnem Eis». Gespräche 1971 bis 2001, Fischer, Frankfurt am Main 2015⁴, qui a p. 254.

²⁰ M. Niehaus, *Ikonotext. Bastelei. Schwindel. Gefühle von W.G. Sebald*, in S. Horstkotte, K. Leonhard (a cura di), *Lesen ist wie Sehen*, cit., pp. 155-175, qui a p. 174.

²¹ W.G. Sebald, *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* (1992), Fischer, Frankfurt am Main 2015¹⁵, pp. 7-37; ed. it. *Gli emigrati*, Adelphi, Milano 2007, pp. 13-34.

²² Ormai sterminata, come è noto, la letteratura su Sebald; ciò vale anche per il racconto in oggetto, e per i due passaggi iconotestuali di cui si dirà. Introduttivamente si rinvia al cit. C. Ohlschläger e M. Niehaus (a cura di), *W.G. Sebald. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, pp. 29-38, con bibliografia; particolarmente rilevante ai nostri fini C. Ohlschläger, *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Rombach, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2006, pp. 37-51; si vedano poi M.R. McCulloh, *Understanding W.G. Sebald*, University of South Carolina, Columbia 2003, pp. 26-56; J.J. Long, *W.G. Sebald – Image, Archive, Modernity*, Edinburgh U. P., Edinburgh 2007, pp. 109-129; M. Pic, *W.G. Sebald – L'image papillon*, Les presses du réel, Paris 2015²; C. Jacobs, *Sebald's Vision*, Columbia U.P., New York 2015, pp. 21-38.

stesso Sebald relativa agli anni 1970-1971, l'episodio della frugale cena nella grande sala da pranzo e della conseguente proiezione di diapositive di un viaggio del dr. Selwyn e del suo amico Edward Ellis a Creta, giunge sì come apice narrativo e iconotestuale del racconto, eppure ancora troppo presto perché il senso di ciò che avviene e soprattutto di ciò che viene mostrato emerga con sufficiente chiarezza al narratore e al lettore, che solo alcune pagine dopo verranno a conoscenza delle origini ebraiche lituane del dr. Selwyn, della sua rinnovata identità che lo ha portato a lasciare il nome di Hersch Seweryn e per il resto null'altro, commenta questi amaramente, «except perhaps, at one point, my soul»²³, mentre ancora quasi marginale scorre il tema dell'amicizia con Johannes Naegeli, della tragica e per il dr. Selwyn indicibilmente dolorosa scomparsa di questi fra i ghiacci e dell'accidentale ritrovamento, settantadue anni dopo, delle sue ossa polite e di un paio di scarpe chiodate: «È così dunque che ritornano, i morti»²⁴. Ritrovamento – quest'ultimo, su cui si concluderà il racconto – di cui solo il narratore verrà a conoscenza, in circostanze del tutto casuali, parecchi anni dopo la morte volontaria del dr. Selwyn.

A margine di tutto ciò, fra le diapositive proiettate in quella sera del 1971 nel *drawing room* della grande casa quasi abbandonata, due soprattutto attraggono l'attenzione del narratore; la prima è quella che mostra il dr. Selwyn con i pantaloni alla zuava e il retino per le farfalle, e ricorda al narratore «fin nei minimi particolari» una fotografia di Nabokov che il narratore stesso asserisce di aver visto e «ritagliato da una rivista svizzera»²⁵ qualche giorno prima di visionare quelle diapositive. In effetti, se il riferimento al nome di Nabokov – come è stato innumerevoli volte messo in evidenza dalla critica – funge da cifra poetologica della tematica del ricordo, della memorialistica letteraria e dell'intreccio fra documento e finzione narrativa, è però nel destino stesso dell'immagine, nella determinazione della sua provenienza e direi “sostanza ontologica” che tali tematiche vengono giocate: Sebald di fatto non mostra a questo punto come magari ci si attenderebbe l'immagine di Selwyn, ma appunto quella di Nabokov, e solo la particolare acribia di qualche lettore ha rilevato come di fatto quell'immagine sia stata sì scattata nello stesso anno dell'ipotetica cena, ma solo alcuni mesi dopo²⁶. Si tratta dunque di un'immagine *impossibile in quel contesto*, per un verso di certo persino sovradeterminata nei suoi valori (per la duplicità del referente stesso, per la tematica poetologica della memorialistica

²³ W.G. Sebald, *Gli emigrati*, cit., p. 32.

²⁴ *Ibid.*, p. 34.

²⁵ *Ibid.*, p. 27.

²⁶ Cfr. C. Öhlschläger, *Beschädigtes Leben*, cit., pp. 40-43. La fotografia di Nabokov risale all'agosto del 1971, mentre Sebald stesso (*Gli emigrati*, cit., p. 29) precisa di aver lasciato quella casa già verso la metà di maggio dello stesso anno.

e dell'*image papillon*, e così via), eppure per l'altro verso in ultima analisi intrinsecamente *opaca*, nulla di più che una cicatrice dalla indeterminabile origine e destinazione, esattamente allo stesso titolo dell'immagine di poco precedente che, concludendo il racconto fatto da Selwyn della scomparsa di Naegeli, piuttosto "di punto in bianco" e senza ulteriori riferimenti dascalici mostra la fotografia di un ghiacciaio alpino²⁷.

Cicatrice e indeterminabilità dell'origine che ritornano nell'ultima immagine che Selwyn mostra ai suoi ospiti, quella dell'altopiano di Lasithi, a Creta, ripreso dalla sommità di uno dei colli. Dinanzi a questa diapositiva, racconta il narratore, rimasero seduti in silenzio così a lungo che alla fine per il calore della lampada di proiezione «il vetrino si spezzò dentro la piccola cornice e una crepa scura attraversò lo schermo»²⁸. L'immagine tuttavia rimase anche allora silenziosa per il suo spettatore, per riaffiorare solo qualche anno più tardi, quando in un cinema londinese nel film di Werner Herzog, *Jeder für sich und Gott gegen Alle* (1974)²⁹, il protagonista Kaspar Hauser a un certo punto per la prima volta, nel suo tardo tentativo di apprendimento degli ordini delle cose, distingue fra il sogno e la realtà, e racconta di aver sognato, racconta che gli è apparso in sogno il Caucaso. «Ed ecco che la macchina da presa si sposta poi da destra a sinistra percorrendo un ampio arco e ci mostra il panorama di un altopiano, che si direbbe in India, circondato da catene montuose; un altopiano dove, tra il verde dei cespugli e le zone a bosco, svettano torri o templi a forma di pagoda con strane facciate triangolari, *follies*, che nella luce pulsante dell'immagine in dissolvenza continuano a richiamarmi alla memoria le vele dei mulini di Lasithi, da me in realtà mai viste»³⁰.

Per quanto anche quello di Kaspar Hauser abbia la forma di un esilio e di un'emigrazione estrema, per quanto l'altopiano di Lasithi ed il Caucaso di Herzog nella duplice *ekphrasis* di Sebald parlino di luoghi altri e lontani, ed anzi direi appunto per questo, nulla conduce dall'incrinatura del vetrino di una diapositiva ad essi, né da essi all'emigrazione ebraica a cavallo fra i due secoli, oppure al significato velato del rapporto di Selwyn con Naegeli. Sarebbe certamente assai gratificante il gesto che compisse e ricongiungesse in una sola vicenda questi eventi; eppure Sebald si trattiene al di qua di una simile transizione e appropriazione. La *piccola crepa scura* che attraversa l'immagine e la parola è forse il seme prezioso ma privo di sapore che si offre alla memoria³¹.

²⁷ W.G. Sebald, *Gli emigrati*, cit., p. 26.

²⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁹ L'edizione italiana porta il titolo *L'enigma di Kaspar Hauser*.

³⁰ W.G. Sebald, *Gli emigrati*, cit., p. 29.

³¹ W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. 1, cit., pp. 691-704, ed. it. *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus*, cit., pp. 75-86, qui a p. 85.

Bibliografia

- Benjamin, W., *Zentralpark*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 689-690, ed. it. *Parco centrale*, in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1982.
- Cometa, M., Coglitore, R., *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016.
- Foucault, M., *Des espaces autres*, in “Architecture, Mouvement, Continuité”, n. 5, 1984, pp. 46-49, ed. it. in Id., *Archivio Foucault 3*, Feltrinelli, Milano 1998.
- Horstkotte, S., Leonhard K. (a cura di), *Lesen ist wie Sehen: intermediale Zitate in Bild und Text*, Böhlau, Köln 2006.
- Husslein-Arco, A., Strinbrügge, B., Krejci, H., *Utopia Gesamtkunstwerk*, Walter König, Köln 2012.
- Karrer M. (a cura di), *Hermann Nitsch – Das Gesamtkunstwerk des Orgien Mysterien Theaters*, Walter König, Köln 2015. D. Arasse, *Anselm Kiefer*, Editions du Regard, Paris 2012.
- Lachmann, R., *Gedächtnis und Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990.
- Michalsky, T., *Zwischen den Bildern. W.G. Sebalds Gewebe der Erinnerung*, in P. Geimer, M. Hagner (a cura di), *Nachleben und Rekonstruktion: Vergangenheit im Bild*, Paderborn, München 2012.
- Mitchell, W.J.T., *I media visuali non esistono*, in Id., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, ed. it. duepunti edizioni, Palermo 2008.
- Ohlschläger C., Niehaus M. (a cura di), *W.G. Sebald. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart 2017.
- Pinotti A., Somaini, A., *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.
- Sebald, W.G., *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* (1988), Fischer, Frankfurt am Main, 20084; ed. it. *Secondo natura*, Adelphi, Milano 2009.
- Sebald, W.G., *Die Ringe des Saturn* (1995), Fischer, Frankfurt am Main 2007⁹; ed. it. *Gli anelli di Saturno*, Adelphi, Milano 2010.
- Storch, W., *Gesamtkunstwerk*, in K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, Fr. Wolfzettel (a cura di), *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. 2, Metzler, Stuttgart und Weimar 2001.
- Szeemann H. (a cura di), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Sauerländer, Aarau und Frankfurt am Main 1983. Th. Von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns*, Alexandre Kluges und W. G. Sebalds, Transcript, Bielefeld 2007.

**Intermedialità come *Gesamtkunstwerk* critico.
Appunti sul visuale nella scrittura di W.G. Sebald**

Il lavoro intende analizzare le strategie intermediali di W. G. Sebald, con specifico riferimento al primo breve ed assai intenso racconto del volume *Gli emigrati*, ed al gioco di rinvii fra testi letterari, foto-testi, cinema.

PAROLE CHIAVE: Sebald, *visual culture*, intermedialità, estetica, letteratura.

**Intermediality as critic *Gesamtkunstwerk*.
Notes on the visual in W.G. Sebald's writing**

This work mean to analyze the intermedial strategies of W. G. Sebald, with specific reference to the first short and very intense tale of the volume *Die Ausgewanderten*, and to the game of references between literary text, photo-texts, cinema.

KEYWORDS: Sebald, visual culture, intermediality, aesthetics, literature.