

Lo sguardo e la lettera. Retoriche iconotestuali in W. G. Sebald e Monika Maron

di Nicola Ribatti

Come ormai noto, i *Visual Studies* costituiscono un'area di ricerca interdisciplinare che ha come proprio oggetto di studio la *visual culture*, termine utilizzato già negli anni Settanta dalla storica dell'arte Svetlana Alpers¹ nei suoi lavori sulla pittura fiamminga del Seicento. Con questa espressione la studiosa proponeva un differente approccio all'analisi delle opere d'arte che andavano lette e interpretate all'interno della più vasta cultura entro cui esse erano nate. L'osservatore, per poter cogliere appieno il significato di un'opera, doveva rivolgere la sua attenzione alla 'struttura della visione' propria di una determinata cultura che si era per così dire sedimentata in quella singola opera. Il 'testo visivo' doveva essere pertanto interpretato facendo riferimento alle modalità attraverso cui una data cultura si rappresentava, ma anche considerando i modi attraverso cui essa concepiva, 'regolava' e rendeva praticabile la rappresentazione stessa. La visione, per la Alpers, era dunque una costruzione culturale connessa alle tecnologie e ai dispositivi ottici, ai media e alle pratiche sociali di una determinata epoca.

Se le proposte della Alpers risalgono agli anni '70-'80, è solo a partire dagli anni '90 che le sue intuizioni sono state riprese e sviluppate all'interno delle cosiddette *Kultur- e Bildwissenschaften*. Dinanzi alla crescente presenza delle immagini nella cultura contemporanea (si pensi alla grandissima diffusione dei media visuali, ma anche alle nuove forme di combinazione intermediale tra testo e immagine) gli studiosi hanno parlato di un vero e proprio «pictorial turn» (Mitchell 1994) o di una «ikonische Wende» (Boehm 1994: 3) in contrapposizione al 'linguistic turn' cui alludeva Rorty alla fine degli anni '60. Invocando la necessità di un cambio di paradigma, di un «visual turn» (Jay 2002: 87), questi studiosi hanno evidenziato come in

¹Si veda in particolar modo Alpers 1984.

ogni prodotto culturale le componenti visive e quelle linguistiche siano strettamente connesse e inscindibili. Mitchell (1994) afferma, ad esempio, che non esistono *media* esclusivamente verbali o visuali, ma «all media are mixed media» (Mitchell 1994: 23). Mieke Bal a sua volta sottolinea come «the verbal and the visual domain [...] are constantly intertwined» (Bal 1990: 5).

Nell'ambito dei *Visual Studies*, notevole attenzione è stata poi rivolta ai cosiddetti *iconotesti* (Montandon 2002) o *fototesti* letterari (von Steinaecker 2007), termini con cui si indicano dispositivi testuali ibridi in cui il visuale e il verbale interagiscono e partecipano in modo paritetico alla negoziazione del senso². Le modalità attraverso cui testo e immagine entrano in reciproca relazione possono essere declinate in modo assai vario; ciò dipende dalla prevalenza o meno di un *medium* rispetto all'altro, nonché dalle differenti strategie estetiche e retoriche messe in atto dai singoli autori. Da questo punto di vista manca ancora una esaustiva tassonomia del fototesto letterario che tenga conto delle differenti strategie intermediali e dei differenti 'gradi' di relazione tra immagine e testo. Uno dei tentativi più significativi in questo senso è stato avanzato da Michele Cometa (2011), il quale ha proposto una classificazione degli iconotesti che prende in considerazione due piani: quello del *layout* e quello dell'enunciazione. Per quanto concerne il primo livello, Cometa (2011: 72) individua gli estremi di una possibile scala classificatoria nella forma-ékphrasis, da un lato, e nella forma-illustrazione, dall'altro. Nel primo caso si avrebbe prevalenza del testuale sul visuale: l'ékphrasis è il caso estremo di un'immagine che viene tradotta in parola. All'opposto si collocherebbe invece la forma-illustrazione, caso in cui l'immagine prevale sul testuale. Per quanto concerne il piano dell'enunciazione, Cometa individua i due opposti rispettivamente nella forma-emblema e nella forma-atlante. Nel primo caso la funzione enunciativa sarebbe dominata dal ruolo dell'emittente: si pensi a tal proposito all'emblematica barocca. Nella forma-atlante (esempio classico è l'*Atlas* di Warburg) sarebbe prevalente invece il ruolo del ricevente, chiamato «ad organizzare autonomamente il senso, attraverso letture via via più complesse e comunque multidirezionali» (*ivi*).

Le riflessioni che seguono, lungi dal voler proporre una esaustiva tipologia degli iconotesti, si limiteranno a riprendere alcune suggestioni provenienti dai lavori di Michele Cometa e Roberta

²Per il rapporto tra letteratura e fotografia si vedano: Koppen 1987; Plumpe 1990; Neumann 2006; Albertazzi 2010; Ceserani 2012.

Coglitore³ e applicarle ad alcune opere di W. G. Sebald (*Schwindel.Gefühle*, *Die Ausgewanderten* e *Austerlitz*) e Monika Maron (*Pawels Briefe*)⁴. Nell'analizzare questi iconotesti verrà preso in considerazione anzitutto un primo livello che si potrebbe definire *sintagmatico*. Si cercherà cioè di analizzare le modalità attraverso cui le immagini sono inserite e collocate all'interno del *continuum* testuale: si prenderanno in considerazione i *connettori*, cioè le didascalie (presenti o meno), che generalmente orientano l'interpretazione dell'immagine. Verrà presa altresì in considerazione la dimensione spaziale o *topologica* dell'iconotesto, in cui è possibile distinguere uno *spazio rappresentato* (quello raffigurato ad esempio nell'immagine fotografica) e uno *spazio della rappresentazione* (il dispositivo bimediale vero e proprio). Si cercherà altresì di individuare le modalità attraverso cui l'immagine viene riprodotta (ripetuta, modificata nelle dimensioni, ingrandita, sfocata) e disposta all'interno dello spazio della rappresentazione.

Accanto al piano sintagmatico, verrà preso in considerazione un secondo livello, che si potrebbe definire *semantico*. Qui si cercherà di analizzare l'interazione 'semantica' tra testo e immagine allo scopo di individuare la *modalità epistemica* che l'autore sembra attribuire all'immagine in relazione al testo. Questa può ad esempio 'mostrare' (*deissi visuale*) o confermare quanto affermato nel testo, può aggiungere informazioni, ma può anche contraddire, creare 'resistenza' a quanto affermato nel testo. Queste strategie retoriche iconotestuali risultano ancor più significative nel caso degli iconotesti autobiografici, in cui il testo ibrido diviene un 'dispositivo di verità'. La modalità epistemica consiste qui nel 'confermare' quanto l'autore afferma in merito alla propria vita e alle proprie vicende, e nel 'persuadere' il lettore/osservatore circa la veridicità delle sue ricostruzioni autobiografiche. Alla base di questa modalità epistemica vi è naturalmente un'interpretazione della fotografia che ne mette in evidenza la funzione iconico-indicale. L'immagine fotografica attesterebbe in modo oggettivo che cose e persone sono effettivamente esistite e offrirebbe pertanto un fondamento apparentemente indiscutibile alla veridicità delle affermazioni pronunciate dall'io

³ Oltre ai lavori di Cometa (2004, 2010, 2011, 2012), faccio qui riferimento ai contributi di Cometa e Coglitore in questo volume.

⁴ Le opere di Sebald e Maron citate saranno così abbreviate: *Schwindel.Gefühle* (SG), *Die Ausgewanderten* (AG), *Austerlitz* (A), *Pawels Briefe* (PB). All'abbreviazione segue numero di pagina. Per le edizioni di riferimento si veda: Sebald 1990, 1992 e 2003; Maron 1999.

autobiografico. La preponderanza della statuto iconico-indicale deriva dalla stessa natura chimica e fisica dell'atto fotografico che implica l'esistenza di una realtà che è stata, per così dire, 'fermata' nello scatto, nell'immagine. All'*effet de réel* contribuisce anche l'idea della presunta neutralità di un apparecchio tecnologico che è in grado di testimoniare in modo veritiero, molto più di una testimonianza oculare, l'esistenza di fatti ed eventi. Riprendendo la tripartizione suggerita da Peirce, la fotografia sarebbe dunque indice di una realtà, ma allo stesso tempo sarebbe interpretabile come un'icona poiché intratterrebbe un rapporto di 'somiglianza' con quanto rappresentato. La questione dell'iconismo, ancora centrale nella semiotica del visivo⁵, deriva in realtà dalle pratiche discorsive in cui i segni si collocano. La fotografia su un passaporto sarebbe da intendersi come indice, piuttosto che come icona, poiché l'elemento centrale nel lavoro enunciativo, e che rende documentaria e 'persuasiva' tale immagine, è che la fotografia sia stata scattata effettivamente alla persona ritratta. Molti studiosi hanno in realtà fortemente problematizzato l'interpretazione dell'immagine fotografica come icona poiché, come ha fatto notare tra gli altri Umberto Eco (1970), rimane assai impreciso e vago secondo quale criterio l'icona mostrerebbe somiglianza con quanto rappresentato.

Senza voler addentrarsi nel complesso e ampio dibattito che si è sviluppato nell'ambito della semiotica figurativa, le riflessioni che seguono, come si diceva, cercheranno di confrontare le strategie retoriche utilizzate da Sebald e Maron in alcuni fototesti letterari. Le opere che verranno prese in considerazione (fa eccezione, come si vedrà, *Austerlitz*) possono essere catalogate come iconotesti autobiografici: l'anonimo io narrante delle prose sebaldiane coincide apparentemente con l'autore, come sembrano attestare anche le fotografie riprodotte all'interno delle prose. Meno ambiguo è il caso di *Pawels Briefe*, in cui l'io narrante e i personaggi sono esplicitamente e chiaramente identificabile con l'autrice e con i suoi familiari. Assai diversa, per certi aspetti, è la retorica iconotestuale utilizzata dagli autori, da cui deriva, come si cercherà di dimostrare, una differente visione della storia e del *medium* visuale, analizzato soprattutto nella sua capacità di recuperare e trasmettere il passato.

Dal punto di vista sintagmatico, si può subito osservare come uno dei tratti precipui degli iconotesti sebaldiani⁶ sia la pressoché totale

⁵ Mi limito qui a rinviare a Pozzato 2004; Corrain 2005; Polidori 2012.

⁶ La bibliografia sebaldiana ha raggiunto ormai una mole considerevole. Per una prima ricognizione si veda Long 2007, che propone una bibliografia ragionata concernente i principali *topoi* della letteratura critica sebaldiana.

assenza di apparati paratestuali quali didascalie o note⁷. Si tratta di un dettaglio non secondario: la didascalia costituisce infatti lo strumento principale attraverso cui l'autore tende a 'veicolare' l'interpretazione dell'immagine fornendone in maniera più o meno univoca una chiave di lettura. L'assenza dei tradizionali 'connettori' sta dunque a indicare anzitutto che le immagini non si limitano a svolgere una mera funzione illustrativa (funzione che è pure presente) rispetto al *co-testo*, ma partecipano attivamente, e in modo paritetico, alla negoziazione del senso attraverso una sottile strategia retorica che richiede anzitutto la cooperazione interpretativa del lettore. A questi è demandato il compito di cogliere il legame tra testo e immagine, spesso affatto evidente e motivato, mettendo in pratica una sorta di paradigma indiziario⁸ che ha lo scopo di individuare le motivazioni sottese alla presenza delle immagini in uno specifico luogo testuale. Queste, in assenza di connettori, sono dunque inserite direttamente nel *continuum* testuale; quasi mai sono collocate prima o dopo un blocco testuale, ad esempio all'inizio di un capitolo o alla fine, in posizione di appendice. Le immagini vanno spesso a interrompere sintagmi o a spezzare parole (quasi una sorta di *tmese* visuale)⁹. Questa tecnica di ancoraggio rende fortemente discontinuo l'atto stesso della lettura, che viene interrotto dall'inserimento dell'immagine, ma evoca allo stesso tempo l'idea di una stretta connessione tra immagine e parola.

Se è vero che nelle prose sebaldiane mancano gli apparati paratestuali, assai spesso il testo viene giustificato in modo da evocare

Tra i lavori monografici, si segnalano gli importanti contributi di Anne Fuchs (2004), Claudia Öhlschläger (2006) e Jonathan Long (2008). Molto utili anche le raccolte di saggi curate da J. J. Long insieme ad Anne Whitehead (2004) e Anne Fuchs (2007). Sulla tema della fotografia, oltre al citato lavoro monografico di Long, si vedano: Harris 2001, Long 2003, Duttlinger 2004 e Horstkotte 2008 e 2009. In italiano si possono vedere, oltre ad Agazzi 2007 e 2012, Mazza Galanti 2008, Ascari 2009 e Albertazzi 2010. Il saggio di Mazza Galanti applica fruttuosamente il paradigma indiziario all'interazione tra immagine e fotografia in *Austerlitz*, mentre Ascari vede nell'ultima prosa sebaldiana un esempio di ritorno al «romanzo della responsabilità» (Ascari 2009: 37) nell'ambito del postmodernismo. Silvia Albertazzi, infine, evidenzia come la fotografia in *Austerlitz* offra un importante campo metaforico per descrivere il lavoro memoriale compiuto dal protagonista eponimo. L'immagine fotografica sarebbe «un mezzo (insufficiente, sia chiaro) per risalire il corso del tempo» (Albertazzi 2010: 186-187).

⁷ Sull'uso delle didascalie in Sebald si veda Chaplin 2006.

⁸ Sul paradigma indiziario si veda: Ginzburg 1979 e 2007.

⁹ Qualche esempio, tra i numerosi, è rintracciabile in *Die Ausgewanderten* (A: 59, 69, 71).

l'idea di una didascalia. Si pensi, nel primo capitolo di *Schwindel.Gefühle*, alla rappresentazione del calco della mano di Métilde Dembroski, preceduta dalla frase «Andenken an Métilde» (SG: 25), o, in *Die Ausgewanderten*, all'immagine fotografica che mostra zia Fini cui segue la frase «Die Theres, der Kasimir und ich» (AG: 34): in entrambi i casi le frasi sono giustificate in modo da formare una vera e propria didascalia.

L'interazione tra testo e immagine rende dunque instabile la tradizionale separazione tra flusso testuale e immagine. Questa interferenza è ancor più evidente allorquando l'autore adotta una retorica iconotestuale che va a infrangere i tradizionali confini tra codice visivo e codice linguistico fino a realizzare una sovrapposizione (o sostituzione) tra gli stessi. Significativi sono quei casi in cui di alcune espressioni verbali vengono evidenziati gli aspetti iconici. Nel secondo capitolo di *Schwindel.Gefühle* l'espressione «Organizzazione Ludwig» (SG: 89) utilizza un *font* che vuol riprodurre visivamente i caratteri tipografici presenti nel volantino, diffuso dall'organizzazione criminale, in cui si imbatte l'io narrante. Per riprendere i termini della semiotica di Peirce, qui il simbolo (cioè il testo linguistico) tende verso l'icona. Al contrario, in un altro caso un'immagine fotografica riproduce e "cita" un testo: si pensi al biglietto di ingresso al Giardino Giusti (SG: 80) dove vengono meno i confini che permettono di distinguere chiaramente l'immagine dal co-testo in cui è inserita. L'immagine tende dunque a valorizzare l'elemento simbolico, cioè il codice verbale. Vi è infine il caso in cui un termine («Augen», SG: 15) viene sostituito da un'immagine che rappresenta un occhio.

Un ultimo aspetto concernente il piano sintagmatico riguarda l'iteratività con cui le immagini vengono collocate all'interno della prosa. Sempre in *Schwindel.Gefühle* ci sono casi in cui la stessa immagine viene riprodotta più volte: si tratta dell'immagine della gola ulcerata di Henri Beyle (AG: 18) e dell'immagine di San Giorgio che uccide il drago (AG: 265). Qui la ripetizione (una sorta di *anafora* visuale) non solo ha lo scopo di riprodurre visivamente l'idea di un'azione reiterata compiuta dal protagonista («ohne Unterlaß [...] durchbohrte», A: 265), ma, come ha notato Niehaus (2006), rimanda anche all'idea di trauma e di *Zwangsvorstellung*. L'immagine permetterebbe di esprimere, in modo mediato, quelle esperienze che il soggetto non è in grado di 'abreagire' attraverso la coscienza e il linguaggio verbale¹⁰.

¹⁰ Sul tema del trauma nella prosa sebaldiana si vedano Duttlinger 2004; Pane 2005; Barzilai 2006.

Sul piano semantico, nelle prose sebaldiane le immagini fotografiche sembrano assolvere principalmente alla funzione iconico-indicale. Le prime tre prose di Sebald, come noto, descrivono le ricostruzioni storiche e biografiche compiute da un anonimo io narrante che apparentemente coincide con l'autore reale. L'iconotesto sembra avere lo scopo di conferire veridicità alle ricostruzioni autobiografiche compiute dal protagonista. In effetti, in *Schwindel.Gefühle* compare un'immagine fotografica dell'autore. Nel corso delle prose vengono poi riprodotte le immagini fotografiche dei personaggi che il protagonista incontra o dei documenti in cui egli si imbatte. Le immagini sono dunque inserite per 'mostrare' ciò di cui si parla, per 'autenticare' le affermazioni verbali dell'autore e per 'persuadere' il lettore/osservatore che quanto narrato dall'io narrante corrisponde al vero. In *Schwindel.Gefühle*, per fornire ancora qualche esempio, le immagini fotografiche (e non solo) sembrano possedere una mera funzione referenziale. L'autore inserisce l'immagine del biglietto ferroviario con cui l'io narrante dichiara di essersi recato a Verona, la fotografia del verbale dei carabinieri (stilato dopo aver smarrito il passaporto) o la riproduzione stessa del proprio passaporto. Questi esempi costituiscono una sorta di deissi visuale attraverso cui si intende mostrare quello di cui si sta parlando e dare fondamento oggettivo alla narrazione. E tuttavia, benché il legame tra testo e immagine risulti trasparente e per così dire motivato, questa funzione indicale diviene instabile ad una lettura più attenta o, per lo meno, alcune di queste immagini rivelano chiaramente come esse non si limitino a una funzione referenziale, ma entrino in risonanza con i temi che attraversano l'opera. Il biglietto ferroviario, ad esempio, assume una chiara valenza simbolica nella misura in cui essa rimanda al *Leitmotiv* iconotestuale¹¹ (diffusamente presente nella prosa) che rappresenta l'io narrante come un *Wanderer*. In modo analogo, la riproduzione del passaporto si ricollega al *topos* dell'artista privo di patria, ma allo stesso tempo la barra nera che Sebald aggiunge alla sua fotografia getta una luce ironica sulle pratiche disciplinari cui la fotografia è tradizionalmente legata proprio per il suo statuto indicale¹²: l'identità, l'esistenza stessa dell'individuo sono legate alle pratiche archiviali e disciplinari della modernità. In questo senso, quella barra verticale mette ironicamente in dubbio la validità della

¹¹ Sulla presenza dei *Leitmotive* iconotestuali in Sebald si veda Vangi 2005.

¹² Sul legame tra fotografia e pratiche disciplinari si vedano i contributi di Long 2003, 2006, 2008.

fotografica intesa come documento che attesti e certifichi l'identità di un individuo.

In *Schwindel.Gefühle* viene dunque messa in atto, sia sul piano sintagmatico sia sul piano semantico, una retorica iconotestuale assai varia che, attraverso la «Interaktion und Interferenz» (Löffler 1997: 131) tra testo e immagine, ha come effetto anzitutto quello di sottolineare come lo statuto documentario attribuito alla fotografie sia di natura squisitamente retorica. L'effetto di realtà che esse producono non è *mimetico*, ma *poietico*. La realtà evocata da queste immagini, collocate come sono all'interno di un testo narrativo, è letteraria, esse mostrano una realtà che è costruita esteticamente. Per usare le parole di van Alphen, le fotografie non sono «facts», ma adottano una «rhetoric of fact» che «does not claim that what it represents was real; rather, it creates a sense that what it represents was real» (van Alphen 1997: 21).

In secondo luogo, l'interazione tra testo e immagine porta a problematizzare lo stesso statuto iconico-indicale della fotografia e la sua capacità persuasiva. La modalità epistemica assunta dall'iconotesto sebaldiano si basa dunque sulla 'resistenza', sull'*antitesi* tra testo e immagine.

Questi assunti risultano centrali anche in altre opere di Sebald. In *Die Ausgewanderten*, ad esempio, viene meno lo sperimentalismo tra codici che caratterizza la prosa d'esordio. La fotografia appare esclusivamente legata alla sua tradizionale funzione documentaria. L'io narrante, identificabile ancora una volta con l'autore reale, ricostruisce nell'opera la biografia di quattro personaggi realmente esistiti, tra loro accomunati dall'esperienza dell'esilio culturale e geografico e legati in qualche modo alla storia personale dell'autore. A ben vedere, tuttavia, l'opera risulta una miscela accurata di realtà e finzione, invenzione narrativa e documentazione, che si traduce in una tensione testo-immagine che va a mettere in dubbio ancora una volta lo statuto documentario di quest'ultima. Sebald adotta una strategia estetica che oscilla costantemente tra finzione e documentazione, per cui egli da un lato inserisce nelle prose le immagini fotografiche che dovrebbero attestare la veridicità di quanto raccontato, dall'altro dissemina nel testo tutta una serie di indizi che in realtà vanno a inficiarne la veridicità. Emblematico è il caso del capitolo dedicato ad Ambros Adelwart. L'io narrante, per dare sostegno documentario alla propria ricostruzione storico-biografica, riproduce nel testo la fotografia del diario che questi avrebbe scritto. Nella prima immagine esso appare chiuso (AG: 123), nella seconda appare aperto e all'interno sono presenti delle annotazioni fatte verosimilmente da Ambros. Nulla più di una fonte come un diario personale, per di più riprodotto in fotografia, dovrebbe persuadere il lettore/osservatore che quanto il

narratore sta raccontando corrisponda al vero. A ben vedere, tuttavia, la fotografia viene ironicamente meno alla sua funzione documentaria anzitutto perché la scrittura è di assai difficile decifrazione. In secondo luogo, come ha dimostrato Silke Horstkotte (2009), l'io narrante nel corso del testo inserisce delle citazioni (tratte dal diario) che risultano ambigue poiché non coincidono sempre con il testo visibile nell'immagine o non vengono citati dettagli la cui omissione diviene proprio per questo altamente significativa. Ad esempio, come nota la studiosa, in un passo tratto dal diario l'io narrante non cita il termine «schwindeln», presente invece nella pagina raffigurata in fotografia. Esso non solo allude alla prima prosa di Sebald, ma, rinviando all'idea dell'inganno¹³, rivela in modo chiaramente ironico il contesto finzionale in cui l'immagine è inserita. Lo scrittore stesso, come ha dimostrato ancora Horstkotte, ha dunque scritto il diario e lo ha inserito nel testo presentandolo come documento reale, per poi disseminare nella narrazione una serie di indizi che ne minano l'autenticità e la capacità persuasiva di attestare una data realtà. Significativa è infine la stessa collocazione dell'immagine, posta in modo tale che la parte centrale del diario vada a coincidere con il centro del testo (lo spazio della rappresentazione) che il lettore reale legge e osserva. L'immagine del diario costituisce pertanto una *myse en abyme*, una sorta di citazione intermediale dell'opera stessa.

Sebald adotta dunque una precisa strategia retorica iconotestuale basata, sul piano sintagmatico, sull'interferenza tra testo e immagine e, sul piano semantico, sull'antitesi tra testuale e visuale. In questo modo l'autore rivela, in modo ironico, il suo profondo scetticismo verso un'idea della fotografia intesa come strumento neutro e oggettivo che sarebbe in grado di favorire un accesso sicuro e oggettivo alla realtà e al passato. Al contrario, l'immagine fotografica, unitamente alla dimensione narrativa che da essa prende le mosse, può al massimo favorire una ri-costruzione del passato che ha una natura squisitamente retorico-estetica. Essa diviene tutt'al più una superficie su cui si proiettano le ansie e le attese presenti degli osservatori/lettori che si sforzano di approssimarsi al passato. Quest'ultimo assunto trova la sua esemplificazione più significativa in *Austerlitz*. La prosa narra gli sforzi del protagonista eponimo, storico dell'arte e fotografo dilettante, di recuperare i ricordi della propria infanzia che sono stati a lungo oggetto di rimozione a causa della loro portata traumatica: per sfuggire alle persecuzioni naziste egli è stato allontanato dai genitori e tratto in salvo in Galles attraverso i *Kindertransporte* e qui allevato da un

¹³ Il termine tedesco «schwindeln» vuol dire 'provare vertigini', ma anche 'imbrogliare'. La stessa accezione è presente nell'inglese «swindle».

pastore. Dopo aver recuperato i propri ricordi personali, Austerlitz cercherà a lungo di recuperare anche la vera immagine della madre.

E' anzitutto interessante notare come in questa prosa lo statuto referenziale della fotografia venga minato ancor più in profondità rispetto alle opere precedenti dello scrittore. In queste, come si è detto, l'io narrante sembra coincidere con l'autore reale e dunque si presuppone che le fotografie inserite nel testo siano state scattate direttamente dall'autore. In *Austerlitz*, invece (ed è l'unico caso nelle prose sebaldiane), ci troviamo dinanzi a un personaggio fittizio, il quale sarebbe paradossalmente l'autore delle fotografie che poi vengono presentate al lettore. In secondo luogo, in *Austerlitz* le fotografie non servono affatto ad autenticare e consolidare gli sforzi di recuperare il passato, al contrario sottolineano il carattere caduco ed effimero di ogni operazione mnemonica.

Emblematico è il momento in cui il protagonista, durante la sua febbrile ricerca, crede di scorgere l'immagine della madre in un fotogramma tratto da un film propagandistico girato dai nazisti all'interno del ghetto di *Theresienstadt*, dove la madre era stata rinchiusa:

Gerade so wie ich nach meinen schwachen Erinnerungen und den wenigen übrigen Anhaltspunkten, die ich heute habe, die Schauspielerin Agáta mir vorstellte, gerade so, denke ich, sieht sie aus, und ich schaue wieder und wieder in dieses mir gleichermaßen fremde und vertraute Gesicht, sagte Austerlitz, lasse das Band zurücklaufen, Mal für Mal, und sehe den Zeitanzeiger in der oberen linken Ecke des Bildschirms, die Zahlen, die einen Teil ihrer Stirn verdeckten, die Minuten und Sekunden, von 10:53 bis 10:57, und die Hundertstelsekunden, die sich davon drehen, so geschwind, daß man sie nicht entziffern und festhalten kann. (A: 359)

In realtà questa identificazione non nasce da ricordi affidabili (si parla anzi di «schwache Erinnerungen»), ma dal desiderio di ritrovare in qualche modo il volto della madre e farlo coincidere con quello costruito dalla propria immaginazione. Austerlitz crede, o meglio, spera di trovare finalmente in quel volto, parimenti estraneo e familiare, quello della propria madre. Così non sarà perché la sua governante Věra (un nome parlante) confermerà che non si tratta della madre. L'immagine fotografica perde qui la sua funzione indicale per farsi piuttosto schermo su cui si proiettano gli sforzi del protagonista di approssimarsi al passato. Vi è poi un dettaglio estremamente significativo su cui già Marianne Hirsch ha attirato l'attenzione (Hirsch

2008: 121 sgg.). Nel descrivere la donna, Austerlitz afferma: «Sie trägt [...] eine in drei feinen Bogelinien von ihrem dunklen, hochgeschlossenen Kleid kaum sich abhebende Kette um den Hals» (A: 358). Come il lettore/osservatore può constatare osservando la fotografia collocata poco sopra la citazione, la collana non è costituita da tre, bensì da due fili di perle. Questo errore non è certo casuale in una produzione, come quella sebaldiana, in cui il tema dello scarto tra testo e immagine o dell'errore nell'immagine è fondamentale (si pensi al particolare della mano nella lunga *ékphrasis* dedicata a un dipinto di Rembrandt in *Die Ringe des Saturn*). Questo errore si spiega piuttosto con lo sforzo da parte del protagonista di far coincidere l'immagine fotografica con le proprie proiezioni. L'ipotesi che non si tratti di una banale svista, ma di una operazione consapevole, è suffragata inoltre dal fatto che un errore simile è presente ne *La camera chiara* di Roland Barthes, che costituisce un importante intertesto della prosa sebaldiana. Qui non solo è centrale il tema della ricerca della fotografia della madre (esattamente come in *Austerlitz*), ma Barthes compie un errore molto simile a quello commesso dal protagonista della prosa sebaldiana. Nell'esemplificare il concetto di *punctum*, Barthes mostra una fotografia di James van der Zee e afferma che in questo caso il *punctum* è costituito dalle «scarpe con il cinturino» (Barthes 1980: 22). Qualche pagina dopo, quando la fotografia non è più presente al lettore/osservatore, Barthes afferma:

più tardi ho capito che il vero *punctum* era la collana che essa portava rasocollo; infatti (non c'è dubbio) quella collana (sottile filo d'oro intrecciato) era la stessa che avevo sempre visto portare da una persona della mia famiglia... (Barthes 1980: 55)

Ma in realtà la collana indossata dalla donna è di perle e non un filo d'oro intrecciato.

Nel caso di *Austerlitz* l'errore non può certo essere casuale. Sebald, citando Barthes, mette in atto una sottile strategia estetica che non solo evidenzia l'incerto carattere referenziale tradizionalmente associato al *medium* fotografico, ma sottolinea altresì come la lettura della fotografia sia guidata dalle spinte proiettive del protagonista. La fotografia sembra dunque possedere un'indicalità che, riprendendo la definizione di Margaret Olin (2002), si potrebbe definire di tipo 'performativo' perché essa è plasmata dalle necessità e dai desideri degli osservatori che si sforzano di attenuare la distanza temporale con il passato. Ciò che i ricordi sembrano riprodurre viene spesso costruito e creato solo durante e attraverso la loro attualizzazione. Si tratta dunque di

un'attività che è frutto di un processo eminentemente retorico-linguistico basato sulla stretta interazione (e interferenza) tra immagine e testo.

Da quanto detto, si può affermare che Sebald non mostra tuttavia una radicale sfiducia nei confronti del visuale *tout court*, come accade invece in autori come Kurt Drawert o Marcel Beyer. Le sue opere rivelano piuttosto un profondo scetticismo nei confronti di una visione 'ingenua' della fotografia intesa come mero documento; analogamente l'autore ha più volte dichiarato¹⁴ il proprio scetticismo anche nei confronti delle forme narrative puramente funzionali. Lo scrittore sceglie dunque di adottare una strategia retorica iconotestuale che, attraverso l'interferenza tra testo e immagine, ri-costruisce il passato *sub specie aesthetica*, nella piena consapevolezza metateorica che esso può ritornare solo come il frutto di una ri-costruzione estetica e retorica che ha le sue radici nel presente e nelle spinte proiettive che animano coloro che cercano di approssimarsi a quanto è irrimediabilmente perduto.

In *Pawels Briefe*¹⁵ Monika Maron adotta una strategia retorica iconotestuale per certi aspetti differente rispetto a quella utilizzata da Sebald. Si tratta di un testo autobiografico in cui l'io narrante, Monika, cerca di ricostruire la vita dei nonni, Pawel e Josefa Iglarz, utilizzando le lettere scritte da Pawel (morto in un campo di concentramento) e alcune immagini fotografiche che la protagonista cerca di contestualizzare attraverso i ricordi, non sempre affidabili, della madre Hella. La ricostruzione della vita di Pawel prende le mosse dall'improvviso ritrovamento delle sue lettere, ma è veicolata soprattutto dall'osservazione delle immagini che vengono riprodotte nel corso della prosa. Maron adotta qui una precisa strategia retorica iconotestuale. Dal punto di vista sintagmatico, le immagini sono inserite, in formato originale, in alto a sinistra; queste vengono 'ancorate' al testo (allo spazio della rappresentazione) attraverso delle didascalie che tendono a fornire una interpretazione univoca delle stesse, accentuandone così, almeno in apparenza, la funzione indicale. Ad eccezione di alcuni casi, di cui si dirà in seguito, di tutte le fotografie è poi inserito, dopo tre pagine e in basso a destra, secondo uno schema chiastico, un particolare ingrandito della foto precedente, privo questa volta di didascalia esplicativa. È da notare che non sempre vi è un legame preciso tra il testo e l'immagine, che può essere

¹⁴Si vedano le sue conferenze zurighesi raccolte in *Luftkrieg und Literatur* (Sebald 1999).

¹⁵Tra i contributi critici si segnalano: Eigler 2001, 2002, 2005; Gilson 2002, 2006; Long 2006; Horstkotte 2009: 156-170.

collocata prima o dopo il passo testuale in cui vi si fa riferimento. Il lettore è spesso spinto a ritornare sui propri passi durante la lettura o a procedere avanti in cerca dell'immagine che corrisponde a quanto sta leggendo. Allo stesso tempo, se la narrazione segue i salti cronologici tipici di una ricostruzione memoriale e procede così sovente per analessi e prolessi, le fotografie sono collocate secondo un ordine rigidamente cronologico. Questo particolare dispositivo testuale, e la relativa non corrispondenza tra testo e immagine all'interno del *continuum* iconotestuale, sono funzionali a esprimere da subito una distanza incommensurabile tra passato e presente, tra linguaggio e immagine. La percezione delle fotografie non favorisce un processo di attualizzazione del passato o di identificazione con i personaggi illustrati, ma si attua nell'ambito di una chiara consapevolezza dello iato esistente tra passato e presente. Lo stesso dispositivo testuale ibrido, favorendo una lettura discontinua e non lineare, evoca nel lettore, a livello performativo, l'idea dell'impossibilità di una narrazione (post)memoriale che sappia raccogliere e organizzare in modo unitario i frammenti provenienti dal passato.

Di particolare interesse risulta poi la ripetizione del dettaglio della foto. Tale ripetizione non ha nulla a che vedere con le 'estetiche del trauma'¹⁶, secondo le quali il soggetto, grazie all'immagine fotografica, avrebbe accesso a «experiences that have remained unremembered yet cannot be forgotten» (Baer 2002: 7). Al contrario la ripetizione del dettaglio allude a una pratica visuale fondata sull'osservazione costante e ripetuta delle immagini che sembra funzionale piuttosto a una sorta di *Durcharbeiten*. In secondo luogo, tale ripetizione con rappresenta un semplice ingrandimento dell'immagine precedente, ma costituisce una visualizzazione della prospettiva e della focalizzazione del narratore il quale, nel corso del suo *studium*, concentra il suo sguardo su uno specifico dettaglio, invitando in tal modo il lettore/osservatore stesso a identificarsi con il proprio punto di vista. Nella fotografia posta in alto a sinistra domina pertanto la funzione iconico-indiciale, rafforzata dalla presenza di una didascalia esplicativa. In contrapposizione (anche spaziale) a essa si colloca la fotografia posta in basso a destra, la quale sottolinea invece il carattere estremamente soggettivo dello sguardo dell'io narrante. Sul piano semantico, è importante evidenziare come spesso tale dettaglio rovesci in modo radicale, e talvolta ironico, lo statuto documentario della fotografia precedente, sottolineando ancora una volta l'impossibilità di recuperare in modo oggettivo il passato attraverso il *medium* testuale o

¹⁶Sul legame tra immagine fotografica e trauma si veda Baer 2002.

visivo. Un esempio significativo è fornito dalla fotografia del bisnonno Juda Leib (PB: 26; 29). L'immagine mostra un anziano seduto presso una scrivania, con una mano posata su un libro e alle spalle una sorta di quinta teatrale. Successivamente, nel particolare ingrandito, viene mostrata la mano posta sul libro. Nel testo si allude tuttavia al fatto che il bisnonno molto probabilmente era analfabeta, mettendo così in rilievo il carattere costruttivistico e finzionale dell'immagine fotografica. L'ingrandimento mostra, in modo visuale, lo stupore dell'io narrante nei confronti del particolare e la sua incertezza interpretativa (sapeva leggere o meno il bisnonno?) dinanzi alla foto, ma allo stesso tempo mette in dubbio la funzione documentaria della fotografia iniziale, il cui carattere finzionale è tra l'altro intuibile anche dalla presenza di una sorta di quinta scenica, quasi a sottolineare ironicamente il carattere teatrale, e quindi fittizio, di quanto illustrato nell'immagine.

Alcune immagini, come si diceva in precedenza, si sottraggono a questo meccanismo della ripetizione del dettaglio: è il caso delle fotografie iniziali che mostrano Pawel e la moglie Josefa (PB: 18-19), collocate in posizione chiasmica ma in due pagine contigue (e senza alcun ingrandimento), quasi a voler evocare l'idea di una stretta unità tra i due personaggi. Non viene mostrata affatto, invece, la fotografia della tomba di Pawel. L'io narrante decide di non inserirla perché vi attribuisce una sorta di *punctum*; essa sembra possedere una sorta di 'volontà autonoma' che si oppone al meccanismo della riproduzione. La morte dei nonni è dunque esperibile solo in quanto assenza, una assenza che non può essere superata in alcun modo, né attraverso la narrazione né attraverso il ricorso all'immagine.

Da quanto detto sin qui, risultano evidenti le analogie e le differenze tra le pratiche retoriche iconotestuali adottate da Sebald e da Maron. In entrambi i casi ci troviamo di fronte a dispositivi iconotestuali di tipo autobiografico, la cui modalità epistemica dovrebbe consistere nel persuadere il lettore/osservatore circa la veridicità di quanto narrato. In entrambi i casi, invece, viene messa in atto una strategia retorica che, attraverso l'interferenza tra testo e immagine, mette in rilievo l'antitesi tra testo e immagine. Ciò evidenzia, in entrambi gli autori, un chiaro scetticismo nei confronti della funzione iconico-indicale assegnata tradizionalmente alla fotografia e nella sua capacità di ricordare il passato. In Sebald, tuttavia, il passato appare recuperabile, per quanto in modo ricostruttivo, proprio attraverso l'interazione tra testo e immagine. Tra immagine e parola si apre una *Zwischenwelt* in cui il passato può ritornare, per quanto *sub specie aesthetica*. Questa possibilità risulta invece negata nel romanzo di Maron, dove tra passato e presente si colloca uno iato insormontabile. Questa differente visione trova il suo

precipitato estetico anche nella struttura topologia degli iconotesti dei due autori: la continua e improvvisa inserzione delle immagini, in Sebald, evoca l'idea di una stretta interazione tra testo e immagine; la collocazione delle immagini in Maron, poste comunque ai margini del flusso testuale, costituisce la rappresentazione (a livello dello spazio della rappresentazione) dell'insuperabile distanza che separa il presente dal passato.

Bibliografia

- Agazzi, Elena, *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*, Roma, Artemide, 2007.
- Agazzi, Elena, *W. G. Sebald: in difesa dell'uomo*, Firenze, Le Lettere, 2012.
- Albertazzi, Silvia, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- Alpers, Svetlana, *L'arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984.
- Ascari, Maurizio, *La sottile linea verde. Romanzi contemporanei tra Oriente e Occidente*, Bologna, Bononia University Press, 2009.
- Baer, Ulrich, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Boston, Mit Press, 2005.
- Bal, Mieke, *Reading Rembrandt*, Cambridge, CUP, 1990.
- Barthes, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- Barzilai, Maya, "On Exposure: Photography and Uncanny Memory in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*", *W. G. Sebald: History - Memory - Trauma*, Ed. Scott Denham - Marc McCulloh, Berlin, de Gruyter, 2005: 205-218.
- Ceserani, Remo, *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
- Chaplin, Elisabeth, "The Convention of Captioning: W. G. Sebald and the Release of the Captive Image", *Visual Studies*, 21-1 (2006): 42-53.
- Cometa, Michele - Coglitore, Roberta - Mazzara, Federica (eds.), *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2004.
- Cometa, Michele, *Studi culturali*, Roma, Carocci, 2010.
- Cometa, Michele, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, Id., *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011: 63-101.
- Cometa, Michele, *La scrittura delle immagini*, Milano, Cortina, 2012.
- Corrain, Lucia (ed.), *Semiotiche della pittura*, Meltemi Editore, 2005.
- Duttlinger, Caroline, "Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald's *Austerlitz*", *W. G. Sebald: A Critical Companion*, Eds. Anne Whitehead, - Jonathan J. Long, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004: 155-171.
- Eco, Umberto, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1970.
- Eigler, Friederike, "Engendering Cultural Memory in Selected post-Wende Literary Texts of the 1990's", *The German Quarterly*, 74:4 (2001): 392-406.

- Eigler, Friederike, "Nostalgisches und Kritisches Erinnern am Beispiel von Martin Walser 'Ein springender Brunnen' und Monika Maron *Pawels Brief*", *Monika Maron in perspective: "Dialogische" Einblicke in zeitgeschichtliche, intertextuelle und rezeptionsbezogene Aspekte ihres Werkes*, Ed. Elke Gilson, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002: 157-80.
- Eigler, Friederike, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Berlin, Schmidt, 2005.
- Fuchs, Anne, *Die Schmerzspuren der Geschichte: Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*, Köln, Böhlau, 2004.
- Gilson, Elke, "'Nur wenige kurze Augenblicke, die sicher sind'. Zur konstruktivistisch inspirierten Darstellung des Erinnerns und Vergessens in Monika Marons Familiengeschichte *Pawels Briefe*", *Colloquia Germanica*, 3 (2000): 259-272.
- Gilson, Elke, (ed.), *Monika Maron in perspective: "Dialogische" Einblicke in zeitgeschichtliche, intertextuelle und rezeptionsbezogene Aspekte ihres Werkes*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2002.
- Gilson, Elke, (ed.), "*Doch ist das Paradies verrigelt...*". Zum Werk von *Monika Maron*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 2006.
- Ginzburg, Carlo, "Spie. Radici di un paradigma indiziario", *Crisi della ragione*, Eds. Aldo Gargani et alii, Torino, Einaudi, 1979: 57-106.
- Ginzburg, Carlo, "Spuren einer Paradigmengabelung: Machiavelli, Galilei und di Zensur der Gegenreformation", *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Eds. Sybille Krämer - Werner Kogge - Grube, Gernot, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007: 257-281.
- Harris, Stefanie, "The Return of the Dead: Memory and Photography", *The German Quarterly*, 74 (2001): 379-91.
- Hirsch, Marianne, "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, 29-1 (2008): 103-128.
- Horstkotte, Silke, "Photo-Text Topographies: Photography and Representation of Space in W.G. Sebald and Monika Maron", *Poetics Today*, 29:1 (2008): 49-78.
- Horstkotte, Silke, *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln, Böhlau, 2009.
- Jay, Martin, "That Visual Turn. The Advent of Visual Culture", *Journal of Visual Culture*, 1 (2002): 87-92.
- Koppen, Erwin, *Literatur und Photographie: Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart, Metzler, 1987.
- Long, Jonathan J., "History, Narrative, and Photography in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten*", *Modern Language Review*, 98 (2003): 117-37.

- Long, Jonathan J., "Monika Maron's *Pawels Briefe*: Photography, Narrative, and the Claims of Postmemory", *German Memory Contests: The Quest for Identity in Literature, Film and Discourse since 1990*, Eds Anne Fuchs - Mary Cosgrove - Georg Grote, New York, Camden House, 2006: 147-165.
- Long, Jonathan J., "W. G. Sebald: A Bibliographical Essay on current Research", Ids., *W. G. Sebald and the Writing of Hystory*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007: 11-30.
- Long, Jonathan J., 2008, *W.G. Sebald: Image, Archive, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2008.
- Long, Jonathan J. - Fuchs, Anne (eds.), *W. G. Sebald and the Writing of Hystory*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.
- Löffler, Sigrid, "Wildes Denken, Gespräch mit W.G. Sebald", *W.G. Sebald*, Ed. Franz Loquai, Eggingen, Edition Isele, 1997: 131-133.
- Maron, Monika, *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 1999.
- Mazza Galanti, Carlo, "Paradigma indiziario e fotografia: Sebald, Modiano, Perec", *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Eds. Silvia Albertazzi - Ferdinando Amigoni, Roma, Meltemi, 2008: 89-105.
- Mitchell, W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University Of Chicago Press, 1994.
- Montandon, Alain (ed.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 2002.
- Neumann, Michael, *Eine Literaturgeschichte der Photographie*, Dresden, Richter, 2006.
- Niehaus, Michael, "Ikonotext.Bastelei", *Lesen ist wie Sehen: Intermediale Zitate in Bild und Text*, Eds. Silke Horstkotte - Karin Leonhard, Köln, Böhlau, 2006: 155-175.
- Olin, Margaret, "Touching Photographs: Roland Barthes's 'Mistaken' Identification", *Representations*, 80-1 (2002): 99-118.
- Öhlschläger, Claudia, *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W. G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*, Freiburg i. B., Rombach, 2006.
- Pane, Samuel, "Trauma Obscura: Photographic Media in W.G. Sebald's *Austerlitz*", *Mosaic*, 38 (2005): 37-54.
- Plumpe, Gerhard, *Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, Berlin, W. Fink, 1990.
- Polidoro, Massimo, *Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo*, Roma, Aracne, 2012.
- Pozzato, Maria Pia, *Manuale di semiotica*, Roma, Carocci, 2004.
- Sebald, W. G., *Luftkrieg und Literatur*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1999.
- Sebald, W. G., *Schwindel.Gefühle*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, [1990] 1994.

- Sebald, W. G., *Die Ausgewanderten*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 1992.
- Sebald, W. G., *Austerlitz*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag, 2003.
- Vangi, Michele, *Letteratura e fotografia*, Udine, Campanotto Germanistica, 2005.
- Van Alphen, Ernst, *Caught By History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford University Press, 1997.
- von Steinaecker, Thomas, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Transcript, Bielefeld, 2007.
- Whitehead, Anne - Long, Jonathan J. (eds.), *W. G. Sebald: A Critical Companion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.

L'autore

Nicola Ribatti

Nicola Ribatti è dottore di ricerca in Letterature Compare. I suoi interessi vertono sulla letteratura tedesca moderna e contemporanea, la teoria della letteratura e i *visual studies*. Ha scritto su Benjamin, Sebald, Maron, Drawert, Timm e Beyer.

Email: ribatti@unisi.it

L'articolo

Data invio: 17/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Ribatti, Nicola, "Lo sguardo e la lettera. Retoriche iconotestuali in W. G. Sebald et Monica Maron", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>