

# With Veiled Eyes. Notes on Blurriness from W.G. Sebald

---

David Watkins

## Abstract

In Sebald, defects of sight, a recurring feature of his characters, open up the possibility of a new perspective, in which both the concept of 'estrangement' and that of 'disturbing' come together. With a constantly disoriented gaze which renders unrecognizable what is most familiar, with veiled eyes that make borders and contours imperceptible, Sebald's characters are able to glimpse the continuity between different forms of life, and to perceive the peculiar way in which the dead coexist beside the living. The aim of this article is to examine the meanings of Sebald's 'blurred visions', with special focus on the ateliers and the moments of pictorial creation described in his works.

## Keywords

W.G. Sebald; Blurriness; V.B. Šklovskij; Estrangement; Image; M. Proust; To Glimpse; S. Freud; Disturbing

# Con gli occhi velati. Note sull'intravedere a partire da W.G. Sebald

David Watkins

Le immagini che popolano il nostro mondo sono sempre più nitide e definite. Più trasparenti, più leggere, più impercettibili. Forse, la ricaduta più inquietante che esse possono avere sul nostro modo di percepire consiste nel convincerci che quel nitore, quei confini, quelle identità così educatamente contenute nei propri contorni abbiano un corrispettivo reale. È il rischio di abituarci a vedere come se le cose potessero restare al loro posto, a pensare come se gli individui potessero rispecchiarsi in una tautologia che li confermi uguali a sé stessi.

Contrapporre un modo sfocato di guardare il mondo a questa tendenza all'alta definizione, a questo *trompe l'œil* costitutivo delle immagini che ci circondano non vuole essere un gesto nostalgico, per quanto le immagini sfocate siano intrise di una patina spettrale, che le allontana dal presente<sup>1</sup>.

«Le linee non esistono in natura» (2019: 129). Ecco, lo sfocato è essenzialmente questo: una critica implicita a qualsiasi principio di individuazione che pretenda di delimitare un oggetto o un soggetto nel recinto di un'identità definita una volta per tutte. Interessarsi allo sfocato significa dunque tentare di mettere in discussione i confini che vorrebbero separare nettamente tra loro le cose, gli individui, le specie: farsi più ricettivi a ciò che passa in mezzo; allenarsi a una visione interstiziale.

Un caso altamente istruttivo per questo esercizio è quello di Sebald.

Diverse letture critiche hanno giustamente sottolineato l'importanza che le visioni dall'alto rivestono nella sua opera<sup>2</sup>. Che si tratti di un aereo o di una finestra posta all'ottavo piano dell'ospedale di Norwich, di una

---

<sup>1</sup> Sulle immagini che negano il proprio statuto iconico, cfr. il recente Pinotti 2021.

<sup>2</sup> Cfr., per esempio, Rondini 2019: 104-26; Tedesco 2019: 12-3; Scaffai 2017: 33-6. Gli esempi che seguono sono tratti, rispettivamente, da Sebald 2010; 2012; 2003.

mongolfiera o della galleria superiore del Duomo di Milano, i suoi narratori e le loro controfigure si ritrovano spesso a osservare il mondo da una specie di prospettiva a sorvolo. Nelle interviste, Sebald ha più volte affermato l'impossibilità di ridurre un simbolo a un solo significato; se il simbolo funziona, strati di senso, anche distanti, convivono in esso: lo stesso si può dire di questo sguardo verticale, il cui significato è molteplice.

Talvolta, guardare un panorama da un'altura può essere un modo di perseguire quell'artificio ideale che in Sebald prende il nome di *Überblick*, una visione sinottica o d'insieme che consente di cogliere in simultanea le metamorfosi e le distruzioni che governano la storia e che inglobano, in un medesimo processo, tanto colui che guarda quanto ciò che viene guardato; altre volte, poiché il passato, per Sebald, non sta alle nostre spalle, ma coesiste con il futuro sotto ai nostri piedi, è la memoria a guardare verso il basso: lo sguardo verticale è allora il movimento stesso del ricordo e la causa della vertigine che al ricordo si accompagna, ma, in altri casi, quella stessa verticalità figura come l'esito estatico di una gioiosa levitazione, di un «innalzarsi oltre la pesante vita terrestre» (2012: 135) che libera il soggetto da sé stesso e lo mette in relazione a un che di più vasto. Come accade nelle inquadrature cinematografiche a campo lunghissimo, tali prospettive aeree tendono inoltre a neutralizzare la presenza delle figure umane e a rendere percepibile – al posto del loro rumore di fondo – un silenzio cosmico e irreali, o ancora, a lasciare il movimento in sospeso, come se tutto si muovesse a rallentatore o fosse rivisto da una sorta di moviola.

Accanto a questo paradigma sinottico e verticale della visione convive però un altro modo di guardare che è forse ancora più caratteristico dei narratori e dei personaggi di Sebald, e che è appunto lo sfocato<sup>3</sup>. Non sono soltanto le fotografie a presentarsi spesso in una patina sgranata; sono i personaggi stessi, il più delle volte, a essere affetti da disturbi alla vista che offuscano tutto ciò su cui si posa il loro sguardo.

Sin da *Vertigini*, il narratore incontra un personaggio di cui si dice che «aveva l'abitudine di tenere le palpebre semiabbassate» (2003: 45) e che, nel corso della propria esistenza, «aveva percepito il mondo come da una rete impalpabile che gli velava gli occhi» (*ibid.*: 44); tali caratteristiche, come è tipico di Sebald e della sua 'poetica delle coincidenze', sembrano tra-

---

<sup>3</sup> Sull'importanza dello sfocato in Sebald, cfr., per esempio, Jacobs 2015: 25-41, dove questo aspetto viene analizzato a partire dalle poesie di *Secondo natura*; in relazione alla fotografia e all'effetto sfocato di Gerard Richter, cfr. Calzoni 2016: 49-66.

smigrare da un personaggio all'altro e finiscono per coincidere con i tratti peculiari del narratore stesso. Sdraiato sul letto di un albergo, nel dormiveglia mattutino, egli avrà dapprima l'impressione di essere avvolto «in un mare di nebbia» (*ibid.*: 64) e di essere divenuto incapace di scorgere il panorama che si profila al di là delle «finestre semiaperte» (*ibid.*); poi, seduto in un bar, sarà colto da un improvviso offuscamento della vista, sintomo ed effetto delle crisi che continueranno a riaffiorare nel corso del racconto: «vidi d'un tratto tutto sfocato, quasi stessi guardando attraverso un paio di lenti non adatte ai miei occhi» (*ibid.*: 93-4). Similmente, ne *Gli emigrati*, troviamo una serie di personaggi dagli «occhi appannati», presbiteri o miopi (2007: 15, 39, 127), colpiti da accecamenti temporanei o descritti nel loro «progressivo indebolimento della vista» (*ibid.*: 64-5). Ne *Gli anelli di Saturno* e in *Austerlitz*, queste visioni sfocate, concomitanti a stati crepuscolari della coscienza, sono ancora più ricorrenti, e anche quando la vista del narratore o dei personaggi non fa difetto, è il mondo circostante a farsi umbratile e sfumato, avvolto nella caligine o nella foschia, in «un'atmosfera così meravigliosamente ovattata da farti credere d'essere già per un tratto al di là del mondo terreno» (2010: 100).

Se è vero che ogni scrittore, come sosteneva Proust nel *Contre Sainte-Beuve*, porta con sé un'atmosfera che gli è peculiare e che definisce il tratto più intimo del suo stile (1954: 157), possiamo dire che l'atmosfera più tipicamente sebaldiana gravita attorno a tinte ovattate, e che il mondo in cui i suoi personaggi vanno girovagando senza sosta è essenzialmente sfocato: «un mondo privo di contorni, riconoscibile soltanto dai suoi pallidi colori» (2002: 44).

Nelle pagine che seguono, tenterò di far emergere il modo in cui queste visioni sfocate siano connesse ai procedimenti stranianti e perturbanti che costellano da una parte all'altra l'opera di Sebald, intersecandosi con alcuni elementi essenziali della sua poetica<sup>4</sup>. Il senso di radicale estraneità con cui i suoi personaggi percepiscono i luoghi più familiari; l'affermazione di una sostanziale continuità che lega le varie forme di vita, siano esse umane, animali o vegetali, organiche o inorganiche; le apparizioni dei *revenants* e il modo spettrale e concreto con cui, nella sua opera, i morti coesistono a fianco ai vivi: vedremo come una condizione necessaria alla resa artistica di questi fenomeni sia proprio uno sguardo capace di rendere impercettibili i confini e di porsi nella «zona grigia» (2000: 77) dei loro interstizi. Attraversando alcuni momenti significativi dell'opera di Sebald,

---

<sup>4</sup> Agazzi 2007: 103-4.

soffermandomi sugli *atelier* e i momenti di creazione pittorica rappresentati nelle sue pagine, vorrei mostrare il senso in cui i difetti della vista possono venire a coincidere con una messa a punto della visione.

## Non riconoscere

«Una sensazione che sia visione e non solo riconoscimento» (Šklovskij 1966: 17). Sin dalla prima formulazione di Šklovskij, la visione che i procedimenti stranianti rendono possibile si definisce in opposizione a un altro termine, un altro modo del vedere, che è quello del riconoscimento. Tra riconoscere e vedere passa la stessa differenza che separa un'abitudine da una prima volta, un automatismo percettivo dalla sua brusca, rivelativa interruzione. Per Šklovskij, in linea con altre posizioni estetiche di inizio Novecento (si pensi per esempio a Bergson o, ancor prima, a Nietzsche), vedere significa non (limitarsi a) riconoscere ciò che si guarda. Per quanto familiare – e anzi, soprattutto se familiare –, l'oggetto della visione dovrà essere reso irriconoscibile, o quasi; straniante sarà appunto quel procedimento capace di porre l'ovvio e il già noto in una prospettiva che non consenta allo spettatore di mantenere intatte le categorie e le dinamiche percettive che egli aveva già a propria disposizione, di far sì che non soltanto l'oggetto, ma anche il soggetto della percezione divenga, almeno per un attimo, straniero a sé stesso.

È in questo schivare la logica del riconoscimento che si gioca il primo punto di contatto tra i procedimenti stranianti e la visione sfocata. D'altronde, è sufficiente aver indossato occhiali da vista inadatti alla propria gradazione per aver conosciuto, foss'anche per pochi secondi, il peculiare senso di spaesamento che deriva da questa piccola esperienza. I contorni che delimitano le forme degli oggetti più familiari vengono meno, le figure si confondono le une con le altre, i colori si fanno sbiaditi. La prospettiva vacilla, i rapporti tra le cose si invertono, o quanto meno sono resi omogenei, liquefatti su un piano univoco: tutto ciò che fino a qualche secondo fa era posto in primo piano, appare adesso indistinguibile dallo sfondo, e viceversa. I volti, le superfici dei muri, il paesaggio circostante: nessuna linea di demarcazione separa più le sagome tra loro, né l'orizzonte dai suoi rilievi. Il vicino e il lontano cessano allora di opporsi, presi in un corto circuito che li rende come intercambiabili. Se l'esperimento si prolunga, sopraggiunge un vago senso di nausea, qualcosa di simile a una vertigine. Perdute le geometrie, le misure e le proporzioni che regolavano i rapporti tra le cose, è la percezione che abbiamo della nostra stessa posizione

nel mondo a mutare e a farsi incerta, umbratile, evanescente. Nello stesso processo mediante cui gli oggetti della visione convergono in una confusa fantasmagoria, il soggetto che guarda assume, al proprio cospetto, le sembianze di un fantasma che avanza a tentoni.

Un fantasma che avanza a tentoni potrebbe essere un buon modo di definire la situazione media dei personaggi e dei narratori di Sebald. Nel loro passeggiare, nella sorda esigenza che li costringe a mettersi sempre di nuovo in cammino, troviamo una sorta di palinsesto di alcune delle opere su cui Sebald non ha mai smesso di tornare. È come se i vagabondaggi letterari di Sebald fossero riusciti a coniugare, sfumandoli gli negli altri, il lato contemplativo delle *promenades* di Jean-Jacques Rousseau con il ritmo convulso e logorroico in cui camminano i personaggi di Thomas Bernhard, l'andamento arioso della passeggiata di Robert Walser con quello rattrappito del Gregor Samsa kafkiano. Nei suoi personaggi, questi modi diversi di attraversare il tempo e lo spazio talvolta convivono tra loro, altre volte uno di essi sembra prevalere sull'altro, ma ciò che sempre permane al fondo dei loro passi è una sensazione di radicale spaesamento – visivo e cognitivo – che li rende più simili a degli spettri che a degli esseri umani in carne e ossa. A prescindere dal luogo geografico in cui si trovano fisicamente, essi passeggiano sempre al confine tra la vita e la morte, in una condizione psicofisica che recide i rapporti tra il loro sguardo e ciò che più era loro familiare.

Nelle prime pagine de *Gli anelli di Saturno*, per esempio, il narratore, dopo aver portato a termine un lavoro impegnativo, avverte la necessità di intraprendere un viaggio a piedi. La sensazione di «splendida libertà» (2010: 13) che trae inizialmente dal vagabondare senza meta viene interrotta da un «orrore paralizzante» (*ibid.*) provocato dalle tracce della distruzione intraviste ovunque, orrore che, con l'avanzare del tempo, lo costringerà a farsi ricoverare. Disteso sul letto dell'ospedale, ecco tornare in lui l'esigenza di mettersi in moto e di raggiungere la finestra «stranamente velata da un reticolo nero» (*ibid.*: 15), per assicurarsi che un mondo, là fuori, esista ancora. Ma il breve tragitto è tutt'altro che scontato: vediamo il narratore «scivolare giù dal letto» e «raggiungere gattoni la parete» (*ibid.*), sentiamo tutta la fatica necessaria a lasciare la posizione orizzontale e brancolare sui propri piedi, quasi fosse la sua prima volta, un gesto preceduto da nessuna abitudine. È la prima descrizione che compare nel testo; la luce è quella incerta del crepuscolo e il soggetto che guarda, come il Gregor Samsa con cui mentalmente si identifica, sembra aver perduto gli attributi umani e essere diventato straniero al proprio habitat e alla propria città, a quel paesaggio tanto familiare che la sua «vista offuscata»

rende del tutto irriconoscibile:

Tutto contratto come una creatura che ha assunto per la prima volta la stazione eretta, me ne stavo appoggiato al vetro e, senza volerlo, finii per pensare alla scena in cui il povero Gregor, aggrappandosi con le zampe tremanti allo schienale della poltrona, guarda fuori dalla sua stanzina nel vago ricordo, così sta scritto, della sensazione di libertà che provava un tempo per il solo fatto di potersi affacciare alla finestra. È proprio come Gregor, che con la sua vista offuscata non riconosceva più la tranquilla Charlottenstraße, dove da anni abitava con i suoi, e la scambiava per un grigio deserto, anche a me quella città a suo tempo familiare, che si stendeva dai cortili dell'ospedale sino a grande distanza sul filo dell'orizzonte, pareva adesso totalmente estranea (*ibid.*).

Ecco dunque apparire nelle parole di Sebald il primo raccordo tra lo sfocato e lo straniamento: entrambi ci inducono a sottrarre il familiare a sé stesso, a scambiare ciò che più ci è consueto per «un grigio deserto». Notiamo inoltre come le visioni dall'alto – in questo caso, una finestra – non siano correlate da un nitore della vista, ma vadano di pari passo con un suo offuscamento: se verticale è la direzione dello sguardo, sfocato è il modo della visione, strategia grazie alla quale, in Sebald, il gesto di guardare dall'alto in basso è reciso da tutte le idee di supremazia, dominio e senso di superiorità che questo gesto porta solitamente con sé<sup>5</sup>. Guardare dall'alto, per Sebald, significa anche mostrare uno sguardo in bilico, sempre sul punto di venire meno, come se l'altura, anziché conferire più sicurezza al soggetto che guarda, contribuisse a renderlo più incerto e più impotente, incapace di riconoscere e nominare ciò che vede: «di lassù, in preda a ricorrenti attacchi di vertigine – dice il narratore di *All'estero*, arroccato nella galleria superiore del Duomo di Milano – osservai il panorama offuscato dall'afa di quella città che mi era divenuta completamente estranea. Là dove sarebbe dovuta affiorare la parola "Milano", altro non si manifestava se non un doloroso senso di impotenza» (2003: 108).

## Intravedere

Lungi dall'esaurirne la portata, questo primo raccordo tra visione sfocata e procedimenti stranianti costituisce, per così dire, la *pars destruens*

---

<sup>5</sup> A questo proposito, cfr. Rondini 2019: 109 e sgg.

del discorso. Per Sebald, mettere in scena un narratore che non riconosce ciò che guarda non significa necessariamente suggerire l'impossibilità di vedere la realtà che ci circonda, ma è una propedeutica a un modo altro di guardare, come mostrano gli episodi della sua opera in cui compaiono pittori presi nel vivo del proprio lavoro: momenti in cui, descrivendo le loro tecniche, le loro strategie e i rituali adempiuti per rapportarsi alla tela, Sebald lascia intravedere, come in controluce, i segreti della sua stessa poetica.

In questo senso, il prozio di Austerlitz, Alphonso, è senza dubbio un caso esemplare. Seguace della tradizione naturalista, questo curioso pittore – giovane malgrado l'età, «sempre sereno» – aveva l'abitudine di «fare lunghe escursioni all'aperto persino con le condizioni atmosferiche più avverse» (2002: 99). Nelle belle giornate, invece, egli era solito rimanere «seduto su una seggiolina pieghevole da qualche parte della casa» a dipingere acquerelli; ma ciò che è più interessante è che, in tali occasioni, Alphonso avesse il vezzo di indossare «*un paio di occhiali, nella cui montatura in luogo delle lenti era tesa della seta grigia*» (*ibid.*, corsivo mio), artificio che gli consentiva di «vedere il paesaggio dietro un velo sottile, attraverso il quale i colori sbiadivano e il peso del mondo andava dissolvendosi» (*ibid.*).

Questo rovesciamento della funzione degli occhiali – il cui scopo non è più la nitidezza, bensì quello di velare gli occhi di chi guarda – è estremamente indicativo. Utilizzati intenzionalmente dal pittore, e proprio nei giorni in cui il cielo è più limpido e sereno, questi occhiali velati ci dimostrano che lo sfocato, per Sebald, è l'esito di un procedimento stilistico. Allo stesso tempo, essi ci dicono che per far sì che qualcosa come una visione possa darsi, occorre forse difettare i nostri occhi, vedere meno. Il che, d'altronde, partecipa della stessa logica che sottende allo straniamento, poiché il cuore di questa nozione ha sempre intrattenuto con il difetto un rapporto per così dire privilegiato. Le figure che più tradizionalmente hanno incarnato i suoi procedimenti sono sempre state figure minoritarie e defilate, figure poste sotto il segno del meno, che sembravano essere meno consapevoli, meno intelligenti, meno inserite, meno colte e preparate, perché, come scrive Ginzburg a proposito della figura del *naïf*, dell'ingenuo *à la Montaigne* in cui tutti questi meno vengono a convergere, «capire meno», talvolta, «può portare a vedere di più» (2019: 28).

Tornando al pittore di *Austerlitz*, al velo di seta grigia che egli interpone tra i propri occhi e il paesaggio circostante, potremmo forse aggiungere: anche vedere meno – apparente paradosso – può portare a vedere di più. Difettare la vista, trattenersi al di qua della sua norma, può essere un espediente per portare la vista al di là di sé stessa. Nulla di esoterico: si tratta,



semplicemente, di passare dal piano del vedere a quello dell'intravedere<sup>6</sup>. È in questo sottile passaggio che, assieme ai contorni che separano nettamente le cose le une dalle altre e ai colori che conferiscono loro una riconoscibile identità, anche «il peso del mondo» sembra scomparire.

Intravedere si dice infatti in molti modi<sup>7</sup>. Non significa soltanto guardare di sfuggita, imbattersi, come per caso, in un determinato oggetto, ma significa anche vedere attraverso, osservare non tanto gli oggetti, quanto piuttosto ciò che passa tra di essi, tenendoli assieme. Quale realtà si fa visibile negli acquerelli di Alphonso? A prima vista, le sue opere non hanno nulla di eccezionale; più che quadri veri e propri, esse sembrano essere «soltanto accenni di quadri, qui un pendio roccioso, lì una scarpata o una nube cumuliforme – niente di più, frammenti quasi privi di colore, tenuti insieme da una velatura» (2002: 100-1), ma ciò che questi bozzetti sbiaditi e apparentemente privi di valore tentano di rintracciare è un mondo più profondo e in via di estinzione, un mondo, cioè, in cui brulicano creature «solitamente precluse al nostro sguardo» (come «le tignole» descritte nelle pagine stupende che inframezzano i ricordi del pittore, *ibid.*: 102) e dove le molteplici forme di vita «oscillanti tra regno vegetale, animale e minerale» (*ibid.*: 101) non si lasciano separare, ma convivono tutte su un piano univoco, in una medesima «caligine perlacea», come quella che il pittore, da bambino, poteva ammirare sulla baia di Barmouth:

era soprattutto nelle chiare giornate estive che sull'intera baia di Barmouth era sospeso uno scintillio talmente uniforme da rendere indistinguibili le superfici della sabbia e dell'acqua, della terraferma e del mare, del cielo e della terra. In una caligine perlacea le forme e i colori si dileguavano; non c'erano più né contrasti né gradazioni, solo passaggi fluidi, animati dalla luce, un unico insieme indistinto dal quale affioravano soltanto i fenomeni più fugaci, e stranamente – me ne ricordo assai bene – era stata proprio la fugacità di quei fenomeni a darmi allora come il senso dell'eterno (*ibid.*: 107).

---

<sup>6</sup> In questo senso, la fenomenologia della visione offuscata che prende forma nelle pagine di Sebald è diversa dalla cecità e del necessario interseco di visibile, invisibile e 'invisto' di cui parla Derrida, le cui argomentazioni sembrano spesso strutturarsi attorno a una «teologia negativa». A questo proposito, cfr. Ghilardi 2011: 45.

<sup>7</sup> Per queste note sull'intravedere, mi sono state particolarmente utili le analisi di Guerra 2020, oltre a quelle di Didi-Huberman 2005; 2007; 2011.

Intravedere indica allora un tipo di visione in cui anche i confini tra terra, mare e cielo sono come sospesi in «uno scintillio uniforme» che, pur facendoci scorgere soltanto i fenomeni più fugaci, riesce a distillare in noi «il senso dell'eterno»: una visione in cui le varie forme di vita sfilano davanti ai nostri occhi senza interruzioni, in una sorta di prodigioso *continuum*. Oltre a essere rivelative della poetica e della prosa stessa di Sebald – capace di trascinarci tra i vari blocchi narrativi senza farci percepire il punto che li separa gli uni dagli altri<sup>8</sup> – queste parole sono molto simili a quelle con cui Marcel Proust descrive i quadri e le marine di Elstir, il personaggio che più di ogni altro incarna l'estetica della *Recherche*. Come per l'Alphonso di Sebald, così anche per l'Elstir proustiano sopprimere «ogni demarcazione tra la terra e il mare» (2017: 419) era il gesto necessario a introdurre nella tela una «multiforme e potente unità» (*ibid.*: 420) in cui tutti gli elementi potessero «sconfinare l'uno nell'altro» (*ibid.*: 421); anche Elstir, inoltre, aveva dovuto compiere uno «sforzo» per straniare la propria vista, ovvero «per spogliarsi, di fronte alla realtà, di tutte le nozioni della sua intelligenza» (*ibid.*: 424) e per rendere possibile un «ritorno sincero alla radice stessa dell'impressione» (2011: 506); anche in quel caso, soprattutto, questo esercizio veniva a coincidere con il tentativo di «abituare gli occhi a non riconoscere frontiere rigide, delimitazioni assolute» (2017: 421).

In Sebald, questo disabituare l'occhio al riconoscimento delle frontiere rigide, questo sconfinare lo sguardo verso un più profondo intravedere, è legato anche a un altro tema essenziale della sua opera: l'impossibilità di stabilire dei confini tra il mondo dei morti e quello dei vivi. Il sottile velo di seta grigia che abbiamo visto negli occhiali di Alphonso, infatti, non è soltanto il *medium* da interporre tra i propri occhi e il mondo circostante per immergersi in uno «stupito contemplare» (2002: 102); esso è anche il simbolo del poco più di niente che separa i viventi dai non viventi. Come riferisce Austerlitz, mostrando l'altro lato di questa immagine, «è un simile velo di seta grigia, e nulla di più, a separarci dall'aldilà» (*ibid.*: 64). Tuttavia, la «prossimità della vita alla morte» – che nel saggio sulla pittura di Tripp, Sebald arriva a identificare con il «tema dell'arte» (2012: 145) – non è da intendersi in senso unilaterale, come la possibilità, sempre presente, per chi vive, di morire una volta per tutte, alla stregua di un heideggeriano essere-per-la-morte che definirebbe il *proprium* dell'ente nella sua costitutiva finitudine; tutt'al contrario, per Sebald, tale prossimità è da intendersi come una zona di passaggio in cui tanto i vivi quanto i morti «possono entrare e

---

<sup>8</sup> Cfr. Didino 2021.

uscire a seconda della loro disposizione d'animo» (2002: 199). Non un punto di tangenza, dunque, bensì una soglia permeabile in ogni direzione.

Sfocato è l'esito di questo transito, questo «regno delle ombre dilaganti fin nel pieno giorno» (2011: 47); sfocata è la natura delle immagini mediante cui i morti divengono visibili ai vivi, e viceversa. Da una parte, le apparizioni dei *revenants* si offrono agli occhi dei vivi nella forma di un'immagine dai bordi incerti, immagini tremolanti e sempre sul punto di dileguare. Nel descriverli, con parole che ritornano pressoché identiche in molte delle sue opere, Sebald parla appunto di «pallide ombre», «esseri dai contorni indefiniti e per così dire incongrui [...] come rimpiccioliti e miopi» (2011: 45, 48): «non appena li si guardava con particolare attenzione, i loro volti perdevano nitidezza e tremolavano un poco ai bordi, come i visi degli attori in un vecchio film» (2011: 46). D'altra parte, sono i viventi stessi ad assumere «agli occhi dei morti», miopi anch'essi, «l'aspetto di esseri irreali e visibili solo in particolari condizioni atmosferiche e di luce» (2002: 199). Se l'atmosfera che più aleggia nelle pagine di Sebald gravita attorno alle tinte dello sfocato, è anche per dare spazio e consistenza a quest'aria spettrale, questa «zona grigia» in cui i viventi e i non viventi possono darsi continuamente il cambio, spiarsi a turni alterni, incrociarsi per un attimo in un medesimo corridoio.

### **«La prospettiva grigio-polvere»**

Entriamo così nel lato perturbante dello sfocato. Nel saggio di Freud sull'*Unheimliche*, questa zona di indecidibilità tra il vivente e il non vivente, così come le credenze negli spettri e nei fantasmi, vengono analizzate a più riprese. Sin dalle prime pagine, rileggendo Jentsch, Freud si sofferma su quella particolare «incertezza intellettuale» nello stabilire «se qualcosa sia o non sia vivente» (1984: 40) e, sul finire del saggio, torna a interrogarsi circa le ragioni che rendono tanto perturbante tutto «ciò che ha rapporto con la morte, con i cadaveri e con il ritorno dei morti, con spiriti e spettri» (*ibid.*: 58). Secondo Freud, se queste credenze superstiziose ci angosciano e ci perturbano, è perché «noi, o i nostri primitivi antenati», le «abbiamo ritenute vere in passato» (*ibid.*: 72-3), e anche se abbiamo la pretesa di avere superato questi modi di pensare, «non ci sentiamo completamente sicuri di questi nuovi convincimenti, giacché le antiche credenze sopravvivono ancora in noi e stanno lì, in attesa di conferma». Così, non appena veniamo sfiorati da una situazione che «sembra convalidare» queste credenze arcaiche, «nasce in noi il senso del perturbante» (*ibid.*).

La «natura segreta» (*ibid.*: 57) dell'*Unheimliche*, per Freud, risiede infatti nel rimosso, nella sua disponibilità a tornare nel presente di una vita psichica. Perturbante non è il nuovo, l'esperienza inedita o inconsueta, ma l'antico che ritorna, «un che di familiare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi e a essa estraniatosi soltanto a causa del processo di rimozione» (*ibid.*). Schematizzando, potremmo dire che se lo straniamento consente di allontanare sino a rendere di nuovo estraneo un oggetto che – per abitudine – era diventato troppo familiare, il perturbante costringe invece a riavvicinare qualcosa che – seppur familiare sin dall'infanzia o addirittura da tempi ancestrali – era stato inconsciamente estraniato per un meccanismo di difesa. Se l'uno de-familiarizza proprio ciò che più ci sembrava essere evidente, l'altro fa riaffiorare proprio ciò che «avrebbe dovuto rimanere nascosto» (*ibid.*: 58) o che credevamo di esserci lasciati alle spalle.

L'importanza che il concetto di *Unheimliche* riveste nell'opera di Sebald è cosa nota; ciò che è più interessante notare, però, è il senso positivo che queste credenze arcaiche, e in particolare quella sulla sopravvivenza e sul ritorno dei morti, vengono ad assumervi<sup>9</sup>. A un modo tutto contemporaneo di rapportarsi ai defunti, di sigillarli nel silenzio e in un inaccessibile altrove, Sebald oppone infatti un modo più antico di percepire la loro presenza, più capace di rendere giustizia della porosità e della permeabilità dei confini che ci separano da essi. Rispetto all'«amnesia individuale e collettiva» (2004: 23) delle rovine e dei morti che egli individua come un tratto costitutivo della letteratura e della società tedesca del dopoguerra; rispetto al «meccanismo di rimozione perfettamente funzionante» (*ibid.*: 24-5) con cui «i cadaveri» sono stati «murati nelle fondamenta del nostro edificio statale» (*ibid.*: 25), le credenze sul ritorno dei morti, come quelle rintracciate nelle sue ricerche rimaste incompiute sul popolo còrso, assumono il valore di un antidoto, un modo più sano e insieme più reale di rapportarsi alla vita e al suo rovescio spettrale. «Il modo con cui noi ci congediamo dai defunti – si legge in *Campo Santo* – rivela una meschinità e una fretta mal dissimulate» (2011: 49). Di qui l'urgenza, sempre operativa nei suoi testi, di infrangere questa frettolosa rimozione e la «cospirazione del silenzio» (2019: 49) che a essa consegue, per rendere percepibile lo strano modo che i morti hanno di persistere nel mondo, e mostrare come essi, lungi dallo

---

<sup>9</sup> Un discorso analogo potrebbe essere svolto a proposito delle coincidenze, di ciò che Freud chiama «ripetizione di eventi consimili», e che in Sebald diventano spesso un dispositivo attraverso cui organizzare le vicende dei personaggi, istituendo tra loro una fitta trama di parallelismi biografici.

starsene rinchiusi in un cimitero, «sono ancora attorno a noi» (2011: 49), popolano l'aria stessa che respiriamo.

La «prospettiva grigio-polvere» – un curioso sintagma a cui Sebald ricorre con una certa frequenza – va in questa direzione. Una «prospettiva grigio-topo», per esempio, è tutto ciò che resta della vista di un personaggio de *Gli emigrati*, Paul Bereyter, quando giace disteso sul letto di un ospedale «con gli occhi bendati in seguito a un'operazione di cataratta» (2007: 61), ma riuscendo finalmente a percepire, proprio in virtù di questa perdita progressiva della luce – descritta in un modo simile a quello con cui Borges elogia la penombra nella sua più celebre poesia – «cose che non pensava esistessero ancora in lui» (*ibid.*). Ma il personaggio che più di ogni altro esemplifica il senso di questa curiosa espressione è un altro pittore: Max Ferber, protagonista dell'omonimo racconto. Ancora prima dei suoi quadri, è il luogo stesso in cui essi vengono concepiti a essere eloquente; anzi, potremmo dire che i quadri di Max Ferber altro non siano che una concrezione degli elementi che aleggiano nell'atelier, e che sia proprio questo, l'atelier, a costituire il vero fulcro della sua opera pittorica.

La prima cosa che viene detta a proposito di questo microcosmo in cui il pittore vive segregato da anni è che, entrandovi, si «ha bisogno di parecchio tempo prima che l'occhio riesca ad assuefarsi alle singolari condizioni di luce che regnano al suo interno» (2007: 172-3). È uno «spazio impenetrabile», dove l'oscurità si addensa negli angoli e tutto giace alla rinfusa, illuminato da una «luce grigia che cade dall'alto finestrone rivolto a nord e coperto dalla polvere di decenni» (*ibid.*: 173): è qui, sotto il grigiore di questa luce filtrata dalla polvere, che Max Ferber ha piazzato il suo cavalletto. Protagonista dell'atelier, infatti, non è l'uomo che ci lavora, bensì la polvere, e il metodo stesso del pittore, con il suo continuo grattare via dalla tela i grandi quantitativi di colore utilizzati, consiste in una continua produzione di polvere, «il solo vero risultato dei suoi diuturni sforzi e, al tempo stesso, la prova più incontrovertibile del suo fallimento» (*ibid.*). Questa materia leggera e impalpabile, solitamente relegata allo scarto, «era forse quanto di più caro avesse al mondo» (*ibid.*), mentre nulla gli «era più insopportabile di una casa dove si spolvera» (*ibid.*: 174). Tutte le cose presenti nel suo studio dovevano «restarsene indisturbate e ovattate sotto il sedimento di velluto grigio che si produce quando la materia, alito dopo alito, si dissolve nel nulla» (*ibid.*).

In questa ostinata devozione alla polvere, e nella conseguente riluttanza all'ordine e alla pulizia, possiamo leggere la metafora del tentativo, perseguito da Max Ferber, di rovesciare la logica della rimozione. Se la polvere, come suggerisce Sebald, è il simbolo dei morti (2019: 59-60), lo

spolverare, potremmo aggiungere, è il simbolo della loro rimozione dall'orizzonte dei vivi, del gesto psichico con cui i morti sono stati messi, per così dire, sotto il tappeto della coscienza, mentre lo studio del pittore è il luogo in cui essi permangono indisturbati, la zona liminale in cui viventi e non viventi possono continuare a intrattenere un rapporto, convivere in un tempo che non ha nulla di lineare.

Certo, nell'opera di Sebald, questa convivenza con i morti passa spesso per il tramite della memoria involontaria, del ricordo luttuoso che, indesiderato e improvviso, ci prende alle spalle e ci fa trasalire. Quasi tutti i suoi personaggi, inizialmente, sono bloccati da un meccanismo di difesa che istituisce intorno alla loro vita tutta una serie di confini tanto invisibili quanto concreti, come il non poter oltrepassare un certo luogo, non poter varcare la soglia di una determinata città o della propria camera da letto. È lo stesso meccanismo di difesa che condanna all'oblio interi periodi della loro vita, epoche della loro storia, nomi della loro famiglia; quasi tutti, a un certo, per caso o necessità, si ritrovano a infrangere quei confini e mandare in frantumi le proprie difese, perché le fortezze, siano esse di un paese o di una psiche, sono intrinsecamente votate al fallimento. Essi sono allora chiamati a affrontare, in un processo doloroso e talvolta devastante, l'esperienza pungente del ricordo, di una potenza troppo vasta che riaffiora dal passato, di tutte le morti e le distruzioni entro cui la loro stessa vita ha avuto luogo.

Ma la grandezza di Sebald sta forse anche nel non ridurre mai questa spettralità che ci avvolge a un processo esclusivamente psicologico, nel mantenerla in bilico tra la psiche di un personaggio e il mondo che lo circonda, nel collocare la spettralità a metà strada, in una zona indecidibile tra l'interno e l'esterno, tra psicologico e ontologico. La possibilità di mantenere aperta questa zona di indecidibilità è forse lo scarto che sussiste tra il discorso psicanalitico e quello letterario. Quando i personaggi di Sebald hanno delle allucinazioni e intravedono nel volto di un passante il volto di un loro antenato defunto, di un personaggio storico, di un artista o di un pensatore (Napoleone, Dante, Kafka, Wittgenstein, Nabokov) con cui si sentono uniti da «un sentimento di fratellanza che risale ben oltre il loro tempo e il tempo che li aveva preceduti» (2007: 180), noi non sappiamo più dire, a dispetto di tutti i migliori dettami della nostra logica, se siano quei personaggi a essere allucinati, o se non sia la realtà stessa a seguire una logica fantasmatica e allucinatoria. La nostra ragione ci ricorda che i fantasmi non esistono, ma intanto qualcos'altro, in noi, ha cominciato a persuadersi che soltanto i fantasmi esistono davvero, a percepire quanto sia assurdo pensare a un mondo dei vivi e a un mondo dei morti, a sentire con forza

che esiste soltanto un unico infra-mondo, in cui tanto gli uni quanto gli altri vagano nelle loro sagome incerte, nei loro contorni sbiaditi.

D'altronde, se il tempo non ha nulla di lineare, allora nulla vieta al suo corso di andare avanti e indietro, così come noi, ogni volta che passeggiamo per le strade della nostra città, non possiamo fare a meno di sprofondare in una stratificazione di epoche diverse, che si sovrappongono tra loro. Spettrale è dunque la natura stessa del tempo e della storia: e gli spettri non sono soltanto l'oggetto della memoria, ma se ne stanno lì, a mezz'aria, tra noi e qualcosa che è fuori di noi.

I quadri di Max Ferber, il suo modo di intendere e praticare l'arte del ritratto, non sono che le tracce visibili di questo infra-mondo. Più che l'esito di un disegno, essi sono il residuo di un processo di continue e sovrapposte cancellazioni, affiorano sulla tela in virtù dello stesso movimento che produce la polvere nell'aria circostante, «un inesausto cancellare con uno straccio di lana saturo di carbone quanto era stato disegnato» (*ibid.*: 174). Di volta in volta, alla fine di una giornata di lavoro, il pittore riusciva a «mettere insieme un ritratto di notevole immediatezza», ma al mattino appena successivo, gettando un rapido sguardo alla modella o al modello di turno, tornava a cancellare il ritratto, «per esumare ancora una volta, dallo sfondo già oltremodo danneggiato a seguito della reiterata opera di distruzione, i tratti del viso» (*ibid.*). A furia di cancellature, gli occhi della persona ritratta divengono del tutto «incomprensibili» al pittore e i tratti del viso, via via più sbiaditi, si moltiplicano e dissolvono in «una lunga discendenza di volti grigi» che si aggirano «come spettri» sulla «carta ormai scorticata» (*ibid.*: 175).

Ritrarre significa dunque sfocare il presente di una fisionomia, cancellare, sino a rendere incomprendibile, il volto della persona che si ha di fronte, per far riaffiorare sulla tela, come dal suo sfondo, il pulviscolo di esseri fantasmatici da cui quello stesso volto è composto. E forse è per questo che guardando il grigiore diffuso nei quadri di Max Ferber, come tra le pagine di Sebald, si è presi dall'impressione che le sostanze più aeree e impalpabili, come la cenere e la polvere, godano di una vita più consistente di quella che si agita nei nostri corpi, e che il luogo dell'arte sia là dove un'esistenza lascia intravedere i fantasmi che la precedono, che la circondano, che permangono al di là della sua fine.

## Bibliografia

- Agazzi, Elena, *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*, Roma, Artemide, 2007.
- Balzac, Honoré de, *Le chef-d'œuvre inconnu. Pierre Grassou*, trad. it. di Davide Monda, *Il capolavoro sconosciuto. Pierre Grassou*, testo francese a fronte, Milano, BUR, 2019.
- Calzoni, Raoul, "Gli atlanti fotografici della memoria di Aby Warburg, Gerhard Richter e W.G. Sebald", Eds. M. Piazza - Sara Guindani-Riquier, *Effetti di verità: documenti e immagini tra storia e finzione*, Roma, Roma Tre-Press, 2016: 49-66.
- Id., "Poetica della distruzione e culto delle rovine in Austerlitz di W.G. Sebald". *Rovine future. Contributi per ripensare il presente*, Eds. Davide Borrelli e Paola di Cori, Lampi di Stampa, 2010: 113-28.
- Didino, Gianluca, "Coincidenze apparentemente significative", *L'indiscreto*, 2012, <https://www.indiscreto.org/coincidenze-apparentemente-significative/> (ultimo accesso 26/10/2021).
- Didi-Huberman, Georges, *Immagini malgrado tutto*, trad. it. di Davide Tarizzo, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005.
- Id., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, trad. it. di Stefano Chiodi, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Id., *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, trad. it. di Chiara Tartarini, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Freud, *Das Unheimliche* (1919), trad. it. di Cesare L. Musatti, *Il perturbante*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984.
- Ghilardi, Marcello, *Derrida e la questione dello sguardo*, Palermo, Aesthetica Preprint, 2011.
- Ginzburg, Carlo, *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza* (1998), Macerata, Quodlibet, 2019.
- Guerra, Michele, *Il limite dello sguardo. Oltre i confini delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2020.
- Jacobs, Carol, *Sebald's Vision*, New York, Columbia University Press, 2015.
- Pinotti, Andrea, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi, 2021.
- Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.
- Id., *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918), trad. it. di Giovanni Raboni, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, Milano, Mondadori, 2017.
- Id., *Le Côté de Guermantes* (1920, 1921), trad. it. di Giovanni Raboni, *La parte di Guermantes*, Milano, Mondadori, 2011.



- Rondini, Andrea, "La Torre e il Giardino. Per un'interpretazione de *Gli anelli di Saturno* di W.G. Sebald come viaggio iniziatico", *ENTHYME-MA*; XXIV; Milano, Università deli Studi di Milano, 2019: 105-26.
- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- Scholz, Christian, "„Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument“: Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W.G. Sebald über Literatur und Photographie", in *Neue Zürcher Zeitung*, 22000.
- Schwartz, L. Sharon (ed.), *Il fantasma della memoria. Conversazioni con W. G. Sebald*, trad. it. di Chiara Stangalino, Roma, Treccani, 2019.
- Sebald, W. G., *Schwindel, Gefühle* (1990), trad. it. di Ada Vigliani, *Vertigini*, Milano, Adelphi, 2003.
- Id., *Die Ausgewanderten* (1992), trad. it. di Ada Vigliani, *Gli emigrati*, Milano, Adelphi, 2007.
- Id., *Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt* (1995), trad. it. di Ada Vigliani, *Gli anelli di Saturno: un pellegrinaggio in Inghilterra*, Milano, Adelphi, 2010.
- Id., *Logis in einem Landhaus: Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere* (1998), trad. it. di Ada Vigliani, *Soggiorno in una casa di campagna: su Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser e altri*, Milano, Adelphi, 2012.
- Id., *Luftkrieg und Literatur* (1999), trad. it. di Ada Vigliani, *Storia naturale della distruzione*, Milano, Adelphi, 2004.
- Id., *Austerlitz* (2001), trad. it. di Ada Vigliani, *Austerlitz*, Milano, Adelphi, 2002.
- Id., *Le Alpi nel mare*, trad. it. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2011.
- Šklovskij, V. B., *Una teoria della prosa* (1917), trad. it. di M. Olsoufieva, Bari, De Donato, 1966.
- Tedesco, Salvatore, *Fuoco pallido. W. G. Sebald: l'arte della trasformazione*, Milano, Meltemi, 2019.
- Venturi, Riccardo, "Lontano da dove. Paesaggi dell'anima e figure della memoria in W. G. Sebald", ed. Roberto Franzini Tibaldeo, *Prospettive integrate. Il paesaggio tra etica estetica ed ecologia*, Edizioni Marcovaldo, 2006: 85-101.

## L'autore

### David Watkins

David Watkins è dottorando in Letterature comparate all'Università di Udine-Trieste, dove sta portando a termine una ricerca sul dormiveglia. Ha pubblicato articoli su Proust e su Rousseau, sulla psicologia francese dell'Ottocento e sul *pastiche*. È redattore di «Argo» e di «Charta Sporca». Insieme a Luca Chiurchiù, ha ideato la rubrica «Passaggi», dedicata alle pratiche della prosa breve.

Email: [watkins.davidjohn@spes.uniud.it](mailto:watkins.davidjohn@spes.uniud.it)

## L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

## Come citare questo articolo

Watkins, David, "Con occhi velati. Note sull'intravedere a partire da W.G. Sebald", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 401-418, [www.betweenjournal.it](http://www.betweenjournal.it)