

Tra parola e immagine

Dinamiche del desiderio nella prosa di W. G. Sebald

di Nicola Ribatti

A Giuseppe

1. La presenza delle immagini all'interno del *continuum* testuale rappresenta uno degli aspetti formali più caratteristici dell'opera dello scrittore tedesco W. G. Sebald. Le immagini non si limitano tuttavia a svolgere una funzione meramente illustrativa rispetto al *co-testo*, ma partecipano di una precisa strategia estetica attraverso la quale Sebald si interroga sui modi di rappresentazione della storia, sul rapporto tra letteratura e *media* visuali, sulla capacità della letteratura di ricordare e tramandare gli eventi catastrofici che hanno segnato la storia moderna occidentale. Attraverso il confronto serrato tra letteratura e visualità, tra immagine e parola, Sebald cerca altresì di scandagliare l'essenza stessa della letteratura mostrando come essa sia strettamente legata alle dinamiche del desiderio e costituisca il luogo non di un suo imbrigliamento repressivo, ma di una sua possibilità espressiva. Sebald evidenzia questo assunto ricorrendo a un preciso modello estetico basato sulla «Interaktion und Interferenz von Bild und Text» (Löffler 1997: 131). L'interazione e l'interferenza tra testo e immagine aprono uno *Zwischenraum*, uno spazio intermedio (e 'intermediale') in cui la dimensione extralinguistica della pulsione trova una sua 'forma plastica'. Le riflessioni che seguono proveranno a indagare questi temi nella prima e nell'ultima prosa di Sebald: *Schiwandel.Gefühle* e *Austerlitz*.

2. *Schwindel.Gefühle* costituisce una sorta di 'postmoderno' *Künstlerroman* in cui l'io narrante (apparentemente identificabile con l'autore reale) descrive la propria nascita come scrittore confrontandosi (e in parte identificandosi) con i suoi modelli letterari prediletti: Stendhal, Kafka, Grillparzer, Robert Walser. Nel primo capitolo, *Beyle oder das merkwürdige Faktum der Liebe*, Sebald traccia una rapida biografia di *Henri Beyle*, alias Stendhal, di cui ricostruisce le esperienze traumatiche vissute come soldato al seguito delle truppe napoleoniche, le sue sfortunate storie d'amore e la sua decisione di diventare scrittore dopo le sue fallimentari vicende amorose. Le fonti di questo schizzo biografico sono gli scritti stendhaliani *Vie de Henri Brulard* e, in particolar modo, il trattato *De l'Amour*, da cui l'io narrante cita direttamente una metafora che descrive l'amore come un processo di 'cristallizzazione', simile a quello subito da un ramo lasciato in una miniera di sale, prodotto dall'immaginazione dell'amante¹:

Der langwierigen Prozeß der Kristallisation, der den toten Zweig in ein wahres Wunderwerk verwandelt hatte, schien Beyle, wie er eigens ausführt, eine Allegorie für das Wachstum der Liebe in den Salzbergwerken unserer Seele. (SG: 31)

È utile soffermarsi su questa metafora a partire anzitutto dall'uso che ne fa Stendhal.

Nel trattato *De l'Amour* lo scrittore francese individua diverse tipologie di amore, tutte sono però accomunate da uno stesso 'modello pulsionale' che sembra per certi versi anticipare la teoria freudiana della *Sublimierung*. Per Stendhal lo sguardo della donna amata 'attiva' l'immaginazione dell'amante, il quale trasforma il suo 'oggetto' d'amore in qualcosa di ben più prezioso. L'oggetto subisce un processo di progressiva astrazione, viene 'trasfigurato', perfezionato attraverso l'attività dello spirito in qualcosa di sempre più perfetto e nobile che va

¹ Le opere di Sebald citate sono così abbreviate: *Schwindel.Gefühle* (SG),

a sostituirsi all'originale. Questo processo, come si è già detto, è paragonato da Stendhal al fenomeno della cristallizzazione che trasforma un ramo, lasciato nelle miniere di sale, da oggetto naturale in un prezioso oggetto artistico:

Nelle miniere di sale di Salisburgo si usa gettare nelle profondità abbandonate della miniera un ramo sfogliato dal gelo; due o tre mesi dopo lo si ritrova coperto di fulgide cristallizzazioni: i più minuti ramoscelli, quelli che non sono più grossi dello zampino di una cincia, sono fioriti d'una infinità di diamanti mobili e scintillanti; è impossibile riconoscere il ramo primitivo.

Quello che io chiamo cristallizzazione, è l'opera della mente che da qualunque occasione trae la scoperta di nuove perfezioni dell'oggetto amato. (Stendhal 2003: 16)

Attraverso questo processo di astrazione/sostituzione prodotto dalla fantasia, l'amante crea una 'seconda realtà' che è più perfetta, ma sostanzialmente illusoria poiché è plasmata dai propri desideri. Stendhal rileva infine come tale processo di cristallizzazione costituisca il motore principale dell'evoluzione dell'uomo: esso rappresenta una sorta di 'correttivo culturale' (Öhlschläger 2006: 107) alla passione istintuale che ha permesso la nascita della civiltà.

Non è difficile leggere in questa immagine dell'amore come cristallizzazione una metafora delle arti e, in particolar modo, della letteratura stessa, dove il meccanismo di astrazione/sostituzione diviene principio estetico. Essa, al pari dell'amore, astrae dall'oggetto naturale che descrive, lo 'trasfigura', lo nobilita e lo sostituisce con un nuovo oggetto che la fantasia dell'artista forgia e crea in base ai propri desideri. La letteratura appare dunque il luogo privilegiato in cui i desideri del soggetto vengono 'sublimati', trovano una possibile 'forma espressiva'. È questa, per lo meno, la lettura che Sebald fornisce della metafora della cristallizzazione, la quale è interpretata in senso chiaramente *metaletterario* e assume il valore di un preciso principio poetologico, come si può evincere dal primo capitolo di

Schwindel.Gefühle. Lo scrittore tedesco descrive qui le vicissitudini amorose del giovane Henri Beyle e il processo che, attraverso un progressivo meccanismo di astrazione/sostituzione, porterà Henri dall'amore carnale alla decisione di divenire uno scrittore. La prima tappa di questo processo è costituita dalla descrizione della prima esperienza sessuale che Henri ha con una prostituta. Si tratta di un'esperienza dai tratti allo stesso tempo grotteschi (si pensi al riferimento alla perenne «Erektion») e traumatici (il giovane non ne serberà quasi alcun ricordo):

Tagelang läuft der siebzehneinhalbjährige Dragon nach seiner Einkleidung mit einer Erektion herum, ehe er es wagt, sich seiner aus Paris mitgebrachten Unschuld zu entledigen. An den Namen oder das Gesicht der *donna cattiva*, die ihm bei diesem Geschäft assistierte, vermag er sich später nicht mehr zu erinnern. Die gewaltsame Empfindung, schreibt er, habe jede Erinnerung daran in ihm ausgelöscht. (SG: 15)

Dopo la traumatica esperienza con la prostituta, Beyle decide di abbandonare l'amore puramente carnale e rivolgersi alla «viel abstrakteren Passion» per Angela Pietragrua:

Das hindert ihn jedoch nicht, zu gleicher Zeit an der Ausbildung einer sehr viel abstrakteren Passion zu arbeiten. Das Objekt seines Anbeutungsbedürfnisses ist Angela Pietragrua [...] die Maitresse seines Kameraden Louis Joinville, die den hässlichen jungen Dragoner aber nur ab und zu mit einem ironisch-mitleidvollen Blick streift. (SG: 15-16)

Sebald riproduce visivamente il tema dell'astrazione inserendo nel testo una riproduzione del volto di Angela Pietragrua (SG: 16), tratta dai materiali originali di Stendhal², cui sovrappone una griglia che non è presente nell'originale. Il motivo del reticolo, che ha una grande

² Cfr. Long 2007: 95.

rilevanza metaforica nell'opera di Sebald³, ha un duplice significato. Da un lato esso rimanda al processo di astrazione cui è sottoposto l'oggetto da parte dell'artista che cerchi di raffigurare il mondo circostante. Si pensi al *velo* albertiano presente in una celebre incisione di Dürer, dove l'artista scompone, attraverso la griglia prospettica, la figura della donna posta dinanzi per riprodurla in modo prospettico su una superficie bidimensionale. In secondo luogo, la struttura reticolare sembra evocare la superficie di una pagina, come già accade nell'immagine che apre *Die Ringe des Saturn*, la terza prosa sebaldiana⁴. La pagina letteraria, al pari delle macchine prospettiche, astrae e trasfigura la realtà che descrive.

Anche la storia amorosa con Angela Pietragrua è segnata dal fallimento; Beyle si innamora a questo punto di Métilde Dembroski, e questa volta il processo di astrazione è ancor più radicale. Il desiderio amoroso di Henri si manifesta nella mera, ossessiva visione della donna⁵ o si rivolge, dopo l'ennesimo rifiuto, verso un oggetto sostitutivo, costituito da un calco della mano, che assume per lo scrittore un significato equivalente, se non superiore, alla figura reale della donna:

Der Gipsabdruck [...] bedeutet ihm nun beinahe ebensoviel, wie Métilde ihm je hätte bedeuten können. Insbesondere ist es die leichte Krümmung des Ringfingers, die ihm Emotionen von einer

³ Il motivo del reticolo, nell'*opus* sebaldiano, è in genere metafora della moderna razionalità cartesiana. Su questo tema mi permetto di rinviare a un mio lavoro monografico su Sebald (Ribatti 2012).

⁴ Cfr. RS: 12. Su questa immagine si veda Albes 2002: 297.

⁵ «Beyle, unfähig, auch nur ein Paar Tage zu ertragen, ohne Métilde SEHEN zu können, war ihr inkognito nachgereist. Er hatte es einfach nicht fertiggebracht, den letzten Anblick, der er von Métilde am Vorabend ihrer Abfahrt aus Mailand noch erhascht hatte, sich aus dem Sinn zu schlagen. Sie hatte sich beim Abschied im Foyer ihres Hauses niedergebeugt, um etwas an ihrem Schuh zu richten, und plötzlich war um ihn her alles versunken, und er hatte hinter ihr, in einer tiefen Finsternis, wie durch Rauchschwaden hindurch, eine rote Wüste sich auftun sehen» (SG: 25).

Heftigkeit verursacht, wie er sie bisher noch nicht erfahren hat.
(SG: 26)

È in questo preciso momento che Beyle decide di divenire uno scrittore: il calco della mano, collocato significativamente sulla scrivania di Henri, diviene una sorta di rappresentazione metonimica della scrittura letteraria. Essa sottopone l'oggetto descritto a un processo di astrazione e lo sostituisce con un nuovo oggetto, di natura artistica, verso cui si orientano le pulsioni e i desideri dell'Io secondo dinamiche di tipo chiaramente feticistico⁶: si pensi all'attenzione ossessiva che Henri mostra per alcuni 'particolari' della donna come le scarpe, le spalle o la mano.

Le vicissitudini amorose di Henri Beyle ben illustrano la valenza metaletteraria della metafora della cristallizzazione. Al pari dell'amore, la creazione letteraria rende astratto e trasfigura l'oggetto naturale in un nuovo oggetto, artificioso ma allo stesso tempo perfetto, che va a sostituirsi all'originale così come il calco della mano si sostituisce alla figura reale di Métilde. Questo nuovo oggetto nasce dalle spinte pulsionali dell'Io, che crea una realtà plasmata dal desiderio. La letteratura è dunque una pratica simbolica in grado di dare forma alla spinta extralinguistica del desiderio, per quanto mediata e sottoposta a un processo di sublimazione. Non è un caso che Henri decida di divenire uno scrittore nel momento in cui attua il massimo sforzo di sublimazione del desiderio per orientarlo verso un oggetto sostitutivo, il calco della mano, che è chiara metonimia della scrittura letteraria. La letteratura per Sebald (e per Stendhal) è il luogo dove la spinta pulsionale extralinguistica trova una forma plastica in grado di veicolarla: la letteratura è una forma di sublimazione artistica del desiderio.

Questo importante principio poetologico, posto significativamente *in limine* alla prima prosa, getta tra l'altro una nuova luce sul carattere documentario che le prose sebaldiane, grazie soprattutto

⁶ Sul feticcio e sul feticismo si vedano almeno Agamben 1993, Mistura 2001 e Fusillo 2012.

all'inserimento delle immagini fotografiche, sembrano possedere. Se la letteratura, anche quella che voglia porsi come indagine oggettiva e neutrale, trasfigura la realtà e la sostituisce con una costruzione estetica plasmata dal desiderio, allora ogni ricostruzione oggettiva non può che essere illusoria. Sebald mette in evidenza questo assunto ricorrendo a un modello testuale che oscilla costantemente tra verità e finzione. Da un lato egli inserisce nelle sue opere le immagini fotografiche che sembrano evocare una patente di veridicità e neutralità, dall'altro dissemina nel testo tutta una serie di indizi che ne minano lo statuto *iconico-indicale*. Le fotografie, come si vedrà anche in seguito, non offrono un accesso saldo al passato e alla realtà, ma sono piuttosto superfici su cui si proiettano i desideri e le attese dell'osservatore.

Se nel primo capitolo di *Schwindel.Gefühle* Sebald descrive la nascita di Stendhal come scrittore collocandola sotto il segno della sublimazione del desiderio, nel quarto e ultimo capitolo della prosa egli descrive la propria nascita come scrittore ricorrendo alla stessa costellazione semantica e ponendo l'accento sulla dimensione della conflittualità edipica. Non a caso Lacan, ne *I complessi familiari* (Lacan 2005) ricorda come il meccanismo della sublimazione sia strettamente legato al modello edipico⁷: l'Edipo appare anzi come il modello principale di ogni attività sublimatoria. Imponendo la Legge della castrazione simbolica, il Padre interrompe il cortocircuito incestuoso della pulsione, la quale è costretta a trovare mete alternative per il proprio soddisfacimento. Questa 'castrazione simbolica' del desiderio si profila sicuramente come un'esperienza traumatica, ma allo stesso tempo essa innesca quel processo di sublimazione che istituisce la soggettività stessa, gli scambi simbolici con il mondo circostante nonché la creazione di forme artistiche in cui, come si è detto, il desiderio può trovare una forma di espressione. Sganciata dalla Legge dell'Edipo, la pulsione si manifesta come *Wiederholungszwang*, come «pura ripetizione dello Stesso» (Recalcati 2012: 551). Non è un caso che

⁷ Il modello 'edipico' della sublimazione proposto da Lacan subirà modifiche e correzioni che condurranno a una nuova formulazione nel *Seminario VII*. Si veda a tal proposito Recalcati 2012 (soprattutto i capitoli 3 e 7).

il tema della 'ripetizione' sia diffusissimo nella prosa e rintracciabile in numerosi motivi. Nel primo e nel terzo capitolo sono descritti rispettivamente i soggiorni di Stendhal e di Kafka, i quali ritornano per ben due volte nell'Italia settentrionale. Nel secondo capitolo l'io narrante visita i luoghi dove avevano soggiornato Stendhal e Kafka, ritorna lì dove erano già stati i suoi modelli letterari, mentre nel capitolo quarto egli ritorna nel suo paese natale. Nel secondo capitolo l'io narrante è ossessionato dal 'ritorno' di personaggi letterari e dal ripetersi di avvenimenti e coincidenze: tra le strade di Vienna, dove tra l'altro ha la sensazione inquietante di ritornare sempre negli stessi luoghi, l'io narrante ha l'impressione di incontrare Dante, a Venezia di imbattersi in sinistri personaggi provenienti dalle opere di Mann o di Grillparzer. Questo *Wiederholungszwang* si interrompe nel capitolo IV, dove l'io narrante si confronta, non a caso, con la propria figura paterna. Qui, come si diceva, Sebald riprende chiaramente i temi presenti nel capitolo I e, assumendo Stendhal come modello letterario privilegiato, descrive la propria nascita di scrittore collocandola sotto il segno dell'azione sublimatoria dell'Edipo. Non a caso i capitoli I e IV sono collegati da numerosi *Leitmotive* iconotestuali: è utile soffermarsi su uno di questi. Nella prosa il rapporto tra immagine e testo è declinato in maniera assai varia, vi sono tuttavia due soli casi (nel capitolo I e IV) in cui una stessa immagine è ripetuta per ben tre volte. Queste immagini, come ha già notato Michael Niehaus (2006), sono entrambe riconducibili al tema del trauma. Le osservazioni dello studioso meritano però un approfondimento.

Nel primo caso è ripetuta per tre volte un'immagine che mostra una gola ulcerata (SG: 18). Essa si presenta apparentemente come una 'deissi visuale' perché dovrebbe mostrare le piaghe presenti nella gola di Beyle, mentre l'iteratività dell'immagine dovrebbe riprodurre visivamente l'azione ripetuta dal personaggio («und immer wieder untersuchte er» SG: 18). In realtà l'immagine assume una chiara significazione simbolica: le piaghe sono state causate dalla sifilide che Beyle ha contratto dopo l'incontro con la prostituta. La portata traumatica della prima esperienza sessuale trova eco in questa immagine, dove la bocca spalancata rimanda all'immagine della

‘vagina dentata’ che, secondo il classico modello freudiano, è interpretabile come simbolo dell’ansia da castrazione. In questo contesto l’iterazione dell’immagine costituirebbe una rappresentazione visuale della coazione a ripetere che, come ha mostrato Freud in *Al di là del principio di piacere* (Freud 1920), caratterizza il ‘ricordo rimosso’ di esperienze traumatiche. Qui Sebald si ricollega a una tradizione di pensiero che, prendendo le mosse da Freud per giungere ai recenti *Trauma Studies*, individua un nesso strutturale tra immagine e trauma⁸.

All’immagine precedente si ricollega, visivamente e tematicamente, il secondo caso. Esso si trova nel quarto capitolo, dove il narratore descrive il ritorno nella sua città natale in Baviera. L’immagine riproduce la statua di S. Giorgio che egli osserva appena giunto nella piazza principale del paese:

Mein Weg ging am Lehrerhaus und am Kaplanhaus vorbei die hohe Friedhofsmauer entlang, an deren Ende der heilige Georg ohne Unterlaß mit einem Spieß dem zu seinen Füßen liegenden greifartigen Vogeltier den Rachen durchbohrte. (SG: 264-5)

Il collegamento con la prima immagine è evidente: alla gola ulcerata corrispondono qui le fauci del drago, mentre lo strumento medico con cui si osserva il cavo orale diviene qui la lancia che trafigge l’animale. Anche in questa seconda immagine la ripetizione vuole riprodurre il carattere iterativo dell’azione («ohne Unterlaß [...] durchbohrte»), ma è soprattutto funzionale a esprimere un’esperienza traumatica: l’ansia di castrazione. Numerosi elementi confermano questa interpretazione. Nel prosieguo della narrazione, l’io narrante descrive la bottega del barbiere Köpf e spiega come egli abbia sempre avuto, anche da adulto, un profondo timore nei confronti dei barbieri:

⁸ Per i *Trauma Studies* si vedano Caruth 1996 e Baer 2005. Per una rapida rassegna su questi temi si veda anche Busch 2007. Per il nesso tra fotografia e trauma nell’opera di Sebald mi permetto di rinviare nuovamente al mio volume, Ribatti 2012.

Auch der Rasiersessel des Baders Köpf, der im Nebenhaus praktizierte, stand leer. Das Rasiermesser aufgeklappt, auf der marmorierten Platte des Waschtischs. Vor nichts fürchtete ich mich mehr, als wenn der Köpf, bei dem ich mir, seit der Vater wieder zu Haus war, jeden Monat einmal die Haare schneiden lassen musste, mir mit diesem an dem Lederriemen frisch abgezogenen Messer den Nacken ausrasierte. Derart tief hat diese Furcht in mich sich eingegraben, daß mir viele Jahre später, als ich zum erstenmal eine Darstellung der Szene sah, in welcher Salomè das abgeschnittene Haupt des Johannes auf einer silbernen Platte hereinträgt, sogleich der Köpf in Erinnerung gekommen ist. Auch kann ich mich, bis auf den heutigen Tag, nur mit der äußersten Selbstüberwindung ein Friseurgeschäft betreten. Und daß ich mich vor einigen Jahre im Bahnhof Santa Lucia in Venedig aus freien Stücken habe rasieren lassen, das ist mir nach wie vor eine ganz und gar unbegreifliche Ungeheuerlichkeit. (SG: 265-6)

Il barbiere Köpf (dal nome evocativo) è associato esplicitamente alla decapitazione, espressamente citata nell'allusione a Salomè. Il timore infantile nei confronti del signor Köpf si lascia interpretare chiaramente nei termini del complesso di castrazione: non è un caso che l'io narrante sia costretto a recarsi così di frequente dal barbiere proprio dopo il ritorno del padre dal fronte. Ed è tanto più significativo che a questo ricordo infantile traumatico si associ la descrizione di una piramide di confezioni di margarina, presente nel negozio antistante al barbiere, dalla chiara simbologia fallica:

Der Furcht beim Blick in die Stube des Baders entsprach die Hoffnung angesichts der Kleinen Auslage des Konsumgeschäfts, in dem Frau Unsinn damals gerade eine Pyramide aus goldenen Sanellawürfeln errichtet hatte, eine Art Vorweihnachtswunder, das ich fast jeden Tag auf dem Heimweg bestaunte als ein Anzeichen der nun auch in W. anhebenden neuen Zeit. (SG: 266)

Che le immagini falliche iterate celino il trauma della castrazione lo conferma Freud in un passaggio de *Il perturbante*:

Il doppio rappresentava infatti, in origine, un baluardo contro la scomparsa dell'Io, una «energetica smentita del potere della morte» (Rank), e probabilmente il primo sosia del corpo fu l'«anima immortale». La creazione di un simile doppione, come difesa dall'annientamento, trova riscontro in quella raffigurazione del linguaggio onirico che ama esprimere l'evirazione mediante raddoppiamento o moltiplicazione del simbolo genitale: essa diventa, nella civiltà dell'antico Egitto, la spinta all'arte di modellare l'immagine del defunto in un materiale che duri nel tempo. Ma queste rappresentazioni sono sorte sul terreno dell'amore illimitato per se stessi, del narcisismo primario che domina la vita psichica sia del bambino che dell'uomo primitivo, e, col superamento di questa fase, muta il segno del doppio, da assicurazione di sopravvivenza esso diventa un perturbante presentimento di morte. (Freud 1919: 96)⁹

Le immagini della gola e di S. Giorgio celano/esprimono un ricordo rimosso: il complesso di castrazione. L'iterazione delle immagini vuole non solo rappresentare visivamente la coazione a ripetere, tipica di ogni esperienza traumatica, ma riproduce anche quella logica onirica che, come afferma Freud, rappresenta la castrazione attraverso la moltiplicazione della simbologia genitale, chiaramente evocata nello strumento medicale, nella lancia di San Giorgio e nell'immagine della piramide. Con ciò non si intende affermare che i personaggi letterari siano dotati di inconscio, quanto piuttosto sottolineare come Sebald ricorra a una consapevole e ben precisa strategia estetica che, attraverso l'interazione tra immagine e parola, tematizza il problema della rimozione/repressione e del ricordo di eventi traumatici attraverso l'interazione tra immagine e parola.

Vi è un ulteriore dettaglio che è riconducibile alla costellazione semantica del complesso di castrazione. Subito dopo la descrizione di San Giorgio, l'io narrante fa un riferimento al fabbro del paese, il quale è protagonista di un altro ricordo risalente all'infanzia dell'io narrante.

⁹ La traduzione è stata leggermente modificata.

Questi si era ammalato di difterite e, esattamente come Beyle, soffre di ulcere alla gola:

Mit schmerzdem, später mit einem Wunden und zuletzt mit einem inwendig völlig aufgerissenen Rachen lag ich in meiner Bettstatt. (SG: 272)

Nel delirio causato dalla malattia, l'io narrante ha la seguente allucinazione:

Mehrfach überkam mich die Vorstellung, der Schmied hielte mein eben aus der Esse gezogenes, glühendes, von bläulichen Flammen gleich einem Heckenfeuer umzingeltes Herz mit der eisernen Zange in das eiskalte Wasser. (SG: 273)

Sempre nel corso del delirio egli apre la dispensa, dove trova un vaso di terracotta contenente delle uova:

Ich fasste mit der Hand und der Unterarm durch die kalkige Oberfläche des Wassers bis fast auf den Grund des Gefäßes, spürte aber zu meinem Entsetzen, daß es sich bei dem, was in diesem Topf eingelegt worden war, nicht um sauber in ihrer Schale aufgehobene Eier, sondern um etwa weiches, den Finger Entgleitendes handelte, von dem ich sogleich wußte, daß es nichts anderes als Augäpfel waren. (SG: 273-4)

Come è stato notato da alcuni studiosi (Agazzi 2007: 54), la fucina del fabbro e i bulbi oculari rappresentano un chiaro riferimento intertestuale alla fucina di Coppelius e al delirio (presunto) di Nathanael descritti nel racconto *Der Sandmann* di E.T.A. Hoffmann, cui Freud fa riferimento proprio in *Das Unheimliche* interpretando il timore di Nathanael di essere accecato come esempio dell'angoscia di castrazione. Sebald dunque colloca l'io narrante e Stendhal, in quanto scrittori, sotto il comune segno del complesso di castrazione, o meglio, di una sua accettazione e quindi di un suo superamento. Il narratore

afferma, infatti, che accetterà di farsi radere spontaneamente solo molto più tardi, a Venezia, e tale evento continuerà a essere per lui «eine ganz und gar unbegreifliche Ungeheuerlichkeit» (SG: 266). Il riferimento all'episodio della stazione di Venezia costituisce una analepsi a quanto già narrato nel secondo capitolo della prosa¹⁰, in cui l'autore descrive il proprio viaggio in Italia. Questa *Italienische Reise*, che costituisce la materia narrativa della sua prima narrazione e dunque ne sancisce la nascita come scrittore, si apre con l'arrivo a Venezia (luogo letterario per eccellenza) e con una sosta volontaria dal barbiere che, dopo quanto si è detto, ha una chiara valenza simbolica. Sebald, nel suo *Künstlerroman*, descrive la propria nascita come scrittore presentandola come frutto dell'accettazione della 'castrazione simbolica', della Legge del padre che determina una sublimazione della pulsione attraverso la produzione artistica. Alla conflittualità edipica va ricondotta, a ben vedere, anche la disposizione paranoide che caratterizza l'io narrante e le vicende da lui descritte nel secondo capitolo, in cui egli ha l'impressione di essere perseguitato o di incontrare per strada personaggi letterari ormai scomparsi da tempo. In termini freudiani si potrebbe affermare che l'io narrante, nella drammatizzazione inscenata da Sebald, è affetto da una *Zwangsneurose*, cioè da una nevrosi ossessiva che ha le sue basi in una conflittualità edipica non risolta¹¹, si manifesta con sintomi coatti quali idee ossessive e coazioni a ripetere (indotte secondo Freud dalla pulsione di morte) e da forme di inibizioni dell'azione che portano a blocchi psicologici¹² (lo *Schwindel.Gefühl* che assai spesso assale l'io narrante).

¹⁰ «Als ich nach einer scharfen Rasur beim Bahnhofsbarbier auf dem Vorplatz der Ferrovia Santa Lucia hinaustrat, hing die Feuchtigkeit des Herbstmorgens noch dicht zwischen den Häusern und über den Kanal» (SG: 60).

¹¹ «La situazione di partenza della nevrosi ossessiva non è certo diversa da quella dell'isteria: è la necessaria difesa dalle pretese libidiche del complesso edipico» (Freud 1925: 262).

¹² La nevrosi ossessiva, secondo Freud, «può portare al temuto esito finale di paralizzare le facoltà volitive dell'Io, che per ogni decisione incontra

L'accettazione della Legge permette dunque di porre fine al 'ritorno dello Stesso' e consente all'io di istituirsi come soggetto (letterario) autonomo, di sublimare la dimensione del desiderio consentendole di esprimersi per mezzo della forma letteraria.

Il superamento della conflittualità edipica permette altresì di rievocare e abreagire gli eventi che sono stati 'repressi' dalla memoria dell'io narrante: in questo caso si tratta della partecipazione di suo padre al nazismo. Il ricordo di questa connivenza, che è oggetto non di una rimozione ma di una 'repressione' operata a livello cosciente¹³, trova la sua manifestazione indiretta nelle immagini, le quali esprimono e allo stesso tempo celano quanto è sottoposto a repressione. Questo spiega, ad esempio, l'effetto «beunruhigend» e «vernichtend» (SG: 228) che l'io narrante prova nel rivedere da adulto le opere pittoriche di Henнге e Lochbihler (SG: 225-8), artisti attivi a Wertach durante il periodo nazista. Grazie alla parola letteraria, l'io narrante è in grado di ricordare e abreagire gli eventi traumatici del passato che vengono evocati in modo indiretto attraverso le immagini.

3. Se in *Schwindel.Gefühle* domina la figura simbolica del Padre, in *Austerlitz* analogo valore simbolico è attribuito alla ricerca del 'vero volto' della madre. Nella prosa un anonimo io narrante descrive gli sforzi compiuti dal protagonista eponimo per recuperare la memoria della propria infanzia. Egli non ne serba alcun ricordo a causa degli eventi traumatici che ha vissuto da bambino, allorquando, a causa delle persecuzioni naziste, è stato costretto a lasciare i propri genitori a Praga per rifugiarsi presso una famiglia adottiva in Galles. Austerlitz, che è tra l'altro un fotografo dilettante e uno storico dell'arte, riesce a ricostruire la propria storia e a recuperare la propria identità attraverso

impulsi quasi altrettanto forti sia da una parte [scil. L'Es] che dall'altra [scil. il Super-Io]» (Freud 1925: 267).

¹³ Per la distinzione tra rimozione/repressione faccio qui riferimento a Orlando 1987.

l'aiuto delle immagini fotografiche e della narrazione che esse attivano. Anche in questa prosa ritorna il nesso fotografia-memoria traumatica, come si può evincere dai seguenti esempi. Durante la sua permanenza a Parigi, Austerlitz scatta centinaia di foto delle *banlieus* poiché è colpito dalla desolazione di quei luoghi (A: 112); solo successivamente egli comprenderà che esse riflettevano in qualche modo la desolazione della sua infanzia. Giunto nella casa londinese di Austerlitz, l'io narrante nota alcune fotografie disposte sul tavolo:

Austerlitz sagte mir, daß er manchmal stundelange sitze und diese Photographien, oder andere, die er aus seinen Beständen hervorhole, mit der rückwärtigen Seite nach oben auslege, ähnlich wie bei einer Partie Patience, und daß er sie dann, jedesmal von neuem erstaunt über das, was er sehe, nach und nach umwende, die Bilder hin und her und übereinanderschiebe, in eine aus Familienähnlichkeiten sich ergebende Ordnung, oder auch aus dem Spiel ziehe, bis nichts mehr übrig sei als die graue Fläche des Tisches, oder bis er sich, erschöpft von der Denk- und Erinnerungsarbeit, niederlegen müsse auf der Ottomane. (A: 175-6)

Il gioco di *Patience* che Austerlitz compie con le fotografie comporta una «Denk- und Erinnerungsarbeit», termini che richiamano il freudiano *Durcharbeiten*, cioè il lavoro terapeutico con cui il paziente diviene cosciente dei ricordi traumatici rimossi. Dopo la sua visita al museo veterinario di Maisons-Alfort, Austerlitz va incontro a

den ersten der später mehrfach sich wiederholenden, mit einer zeitweiligen Auslöschung sämtlicher Gedächtnisspuren verbundenen Ohnmachtanfalle [...], die in den Lehrbüchern der Psychiatrie [...] aufgeführt sind unter dem Stichwort hysterische Epilepsie. Erst als ich die an jenem Septembersonntag in Maisons-Alfort aufgenommenen Photographiene entwickelte, gelang es mir, anhand dieser Bilder und geleitet von den geduldigen Fragen, die Marie mir stellte, meine verschütteten Erlebnisse zu rekonstruieren. (A: 381)

L'episodio è particolarmente significativo. Esso evidenzia anzitutto il legame tra fotografia e trauma: è solo con lo sviluppo delle immagini fotografiche che Austerlitz riesce a recuperare i propri ricordi dopo l'attacco isterico. La fotografia funge chiaramente da sostituto stesso degli eventi traumatici: essa registra ciò che il soggetto non è in grado di elaborare, ma tali eventi possono essere recuperati e abreagiti solo attraverso la mediazione del linguaggio. In tal senso, l'episodio costituisce una *mise en abyme* dell'intero romanzo.

In *Austerlitz*, tuttavia, la fotografia non si limita a essere sintomo di una soggettività traumatizzata, ma assume un nuovo ruolo, come emerge dal tema della ricerca della 'vera immagine' della madre. Dopo aver recuperato i ricordi concernenti la propria identità, Austerlitz cerca di ricordare il volto della madre, ma ciò risulta particolarmente difficoltoso: questo si spiega, in termini freudiani, per la particolare forza che la censura esercita nei confronti di un evento fortemente traumatico e irrapresentabile come la morte dei genitori. Austerlitz si impegna pertanto nella serrata ricerca di un'immagine che mostri il 'vero volto' della madre. È evidente qui il riferimento all'analoga ricerca descritta da Barthes ne *La chambre claire* (Barthes 1980), che costituisce un importante intertesto della prosa sebaldiana. Più di una volta Austerlitz ritiene di aver trovato l'immagine giusta. Durante un incontro con la vecchia governante, Věra (un altro nome parlante), la donna mostra al protagonista una foto, riprodotta nella prosa, che mostra due attori collocati su una scena teatrale con alle spalle una scenografia in cui si intravede un paesaggio montuoso. Inizialmente Věra crede di riconoscere nei due personaggi i genitori di Austerlitz, che erano stati un tempo attori:

die eine der Photographien zeigt eine Theaterbühne in der Provinz, in Reichenau vielleicht oder an einem der anderen Orte, an denen Agáta von ihrem ersten Prager Engagement gelegentlich aufgetreten ist. Auf der ersten Blick habe sie gedacht, so sagte Věra, sagte Austerlitz, die beiden Personen in der linken unteren Ecke seien Agáta und Maximilian – man könnte sie ja in ihrer Winzigkeit nicht gut erkennen -, aber dann habe sie natürlich

gemerkt, daß es andere Leute sind, etwa der Impresario oder ein Zauberkünstler und seine Assistentin. Sie habe sich oft gefragt, sagte Věra, was für ein Schauspiel gegeben worden war seinerzeit vor dieser furchterregenden Kulisse und habe gedacht, wegen des Hochgebirges im Hintergrund und der wüsten Waldlandschaft, entweder der Wilhelm Tell oder die Sonnambula oder das letzte Stück von Ibsen. Der Schweize Knabe mit dem Apfel auf seinem Haupt ist mir erschienen; ich erlebte den Schreckensmoment, in dem der Steg nachgibt unter dem Fuß der Schlafwandlerin und ahnte, daß sich hoch droben in den Felswänden schon die Lawine löste, die die armen Verirrten (wie waren sie nur in diese öde Gedeng gekommen?) gleich mit sich fortreißen würde in die Tiefe. Es vergingen Minute, sagte Austerlitz, in denen auch ich die zu Tal fahrende Schneewolke zu sehen glaubte und bis ich Věra weitersprechen hörte von dem Unergründlichen, das solchen aus der Vergessenheit aufgetauchten Photographien zu eigen sei. (A: 264-66)

È significativo il coinvolgimento emotivo che investe i due personaggi dinanzi alla foto, anche dopo che la donna si rende conto che la sua iniziale ipotesi è errata. La vista della fotografia li turba a tal punto che essi provano a immaginare quale opera teatrale possa essere rappresentata su quella scena che, pur essendo in realtà vistosamente artificiosa, appare a Věra e ad Austerlitz così «furchterregend». Questo accade perché nell'immagine fotografica essi percepiscono, in modo inconscio, una rappresentazione mediata e indiretta della Shoah. La portata traumatica di questo evento è tale che esso può essere rappresentato solo attraverso il duplice 'filtro mediale' della fotografia e della rappresentazione scenica.

La seconda immagine in cui Austerlitz ritiene di riconoscere i tratti del volto della madre è costituito dal 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 nasce non certo da ricordi saldi (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 spera di trovare finalmente in quel volto, parimenti estraneo e familiare, quello della propria madre. Così non sarà perché Věra confermerà che non si tratta della madre. Vi è un altro dettaglio molto significativo. Nel descrivere la donna raffigurata nell'immagine, 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 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 gli scarti tra testo e immagine sono numerosissimi e costituiscono, come detto, elemento centrale della sua poetica. L'ipotesi che non si tratti di una banale svista è inoltre suffragata dal fatto che Barthes compie un errore simile ne *La camera chiara* (Barthes 1980: 22)¹⁴. Lo scarto tra testo e immagine è invece frutto di una consapevole strategia estetica che intende mettere

¹⁴ Nell'esemplificare il concetto di *punctum*, Barthes fa riferimento a una collana presente in una fotografia di James van der Zee descrivendola come «sottile filo d'oro intrecciato» (Barthes 1980: 55). Il lettore, osservando l'immagine inserita nel saggio, può facilmente verificare che si tratta di una collana di perle e non di un sottile filo d'oro. Sull'errore fotografico in Sebald e Barthes si vedano rispettivamente Hirsch 2008 e Olin 2002.

in dubbio la funzione indicale della fotografia e allo stesso tempo evidenziare come la percezione delle immagini sia strettamente legata alle dinamiche del desiderio. Nella fotografia Austerlitz vede ciò che egli 'desidera' vedere; egli non percepisce una realtà, ma la 'allucina' sulla base di più o meno inconsapevoli spinte proiettive.

Grazie alle sue ricerche presso l'archivio del Teatro di Praga, Austerlitz si imbatte infine

auf die unbeschriftete Photographie einer Scahuspielerin [...] die mit meiner verdunkelten Erinnerung an die Mutter übereinzustimmen schien, und in der Věra [...] sogleich und zweifelsfrei, wie sie sagte, Agáta erkannte, so wie sie damals gewesen war. (A: 361-2)

La fotografia, riprodotta anch'essa nella prosa, riceve finalmente una garanzia di autenticità dalle parole di Věra. Tuttavia la donna, nonostante il nome evocativo, non rappresenta affatto un testimone attendibile. In un episodio di poco precedente, Věra racconta ad Austerlitz della sua visita fatta al diorama¹⁵ di Reichenberg durante l'infanzia (A: 231-232). La donna è a tal punto colpita da quanto visto nel diorama da confondere quelle immagini con i ricordi della passeggiata fatta subito dopo la visita¹⁶. Il personaggio che dovrebbe attestare l'identità della madre non è in realtà affidabile poiché nella sua memoria immagini esterne e ricordi individuali si confondono.

Uno sguardo alla fotografia contribuisce a relativizzare ulteriormente le affermazioni della governante: in essa appare un volto evanescente, a stento percepibile, che sembra confondersi con lo

¹⁵ Perfezionato da Daguerre nei primi anni del XIX secolo, il diorama era un apparato costituito da una piattaforma girevole su cui erano collocati gli osservatori che, grazie al movimento di rotazione, potevano osservare una serie predeterminata di scene o luci.

¹⁶ «Und nun geht mit solcher Reminiszenzen aus meiner Kindheit die Erinnerung zusammen an unsere von der Šporkova aus gemeinsam gemachten kleinseitigen Exkursion» (A: 232).

sfondo nero da cui emerge e in cui sembra rapidamente inabissarsi. La ricerca rimane dunque aperta, non giunge ad alcun compimento certo.

Con il tema della ricerca della madre, Sebald riprende qui un *topos* letterario e filosofico avente un chiaro valore metaforico poiché esso incarna quella tensione verso una totalità di senso ormai perduta, verso l'esperienza di quel 'primo soddisfacimento' che il soggetto cerca inutilmente di recuperare. L'immagine della madre può essere interpretata come metafora di quell' 'oggetto perduto' (il freudiano *Das Ding* o *la Cosa* lacaniana) cui il soggetto costantemente tende, ma che non potrà mai raggiungere. La ricerca compiuta da Austerlitz diviene dunque metafora del desiderio stesso. Freud, nel *Progetto di una psicologia* (Freud 1892-99), definisce il *Wunsch* come spinta a ritrovare l'oggetto perduto, e tale spinta è di tipo allucinatorio poiché il soggetto tende a proiettare sulla realtà, in mancanza di un oggetto reale, le tracce mnestiche che quella prima esperienza ha lasciato nella sua memoria. In questo modo, come ben osserva Massimo Recalcati,

il piano della percezione viene attraversato e strutturato dall'allucinazione del desiderio. Questo significa che la percezione non è tanto sostitutiva ma *costitutiva* della realtà (Recalcati 2012: 275)

In tal modo la realtà assume un carattere 'fantasmatico' poiché il soggetto allucina ciò che non è più presente nel mondo. Come osserva ancora Recalcati,

il mondo della percezione dipende dal mondo del desiderio nel senso che la realtà è sempre agganciata all'interpretazione allucinata del desiderio del soggetto. (Recalcati 2012: 277)

Attraverso l'interazione tra testo e immagine Sebald adotta una strategia estetica che mira a mettere in scena esattamente queste dinamiche del desiderio. Si è già visto, infatti, come Austerlitz tenda a proiettare sulla realtà e sulle immagini quelle tracce mnestiche che egli ritiene di avere nello sforzo di far coincidere un'immagine con quella

che egli ha preventivamente ri-costruito. L'errore nella lettura della fotografia della madre è un espediente con cui Sebald intende sottolineare il carattere 'performativo' di ogni attività mnestica, che non è un'operazione neutra, ma è sempre plasmata e veicolata dalle spinte proiettive e dai desideri del soggetto¹⁷. L'interpretazione 'fantasmatica' della realtà è inoltre evocata attraverso il riferimento alla *Geisterphotographie*. Grazie alle fotografie, Austerlitz è in grado di 'allucinare' la presenza di personaggi che sono morti o scomparsi da tempo.

Sebald ricorra dunque all'immagine fotografica (della madre) per rappresentare quella *manque à être* del soggetto, quella «nostalgia fondamentale» (Lacan 2007: 9) verso l'oggetto perduto di cui il desiderio, secondo Lacan, è rappresentazione metonimica. Lo scrittore tedesco rovescia in modo radicale lo statuto referenziale della fotografia. Essa non garantisce un accesso sicuro al passato o alla realtà, non produce un «*effet de réel*» (Barthes 1968: 84) quanto piuttosto un «*effet de secret*» (Derrida 1996: 116) poiché cela, 'cancella' ciò cui sembra rinviare. Sebald mostra qui una posizione molto simile al Barthes de *La camera chiara*, dove si afferma:

le fotografie sono dei segni che non si apprendono bene, che *vanno a male*, come il latte. Qualunque cosa essa dia a vedere e quale che sia la sua maniera, una foto è sempre invisibile: ciò che vediamo non è lei. (Barthes 1980: 8)

In quanto *traccia*¹⁸ di un evento ormai irrimediabilmente perduto, la fotografia assume uno statuto epistemologico aporetico poiché essa è paradossale «presenza di un'assenza» (Agamben 1993: 41), 'marca' un buco all'interno del linguaggio poiché rinvia in modo intransitivo a un'assenza che non potrà mai essere recuperata e significata.

¹⁷ Su questi temi si vedano i contributi di Assmann (2002; 2007) e i saggi raccolti in Agazzi-Fortunati 2007.

¹⁸ Sull'epistemologia della traccia si vedano i saggi raccolti in Krämer - Kogge - Grube (Hg.) 2007.

L'immagine fotografica non è un *medium* della presenza, al contrario essa rimanda metaforicamente a quel «vuoto al centro del reale» (Lacan 2008: 257) che, per il Lacan del *Seminario VII*, è all'origine del desiderio stesso. E tuttavia lo psicoanalista francese ricorda come proprio questo 'vuoto' costituisca il termine «attorno a cui ruota tutto il movimento della *Vorstellung*» (Lacan 2008: 72). Se in *Austerlitz* la vera immagine nella madre non può essere raggiunta, è tuttavia questa tensione verso l'oggetto perduto a mettere in moto il movimento narrativo, il quale 'marca' un vuoto, ma in tal modo la narrazione si presenta come il luogo in cui si manifesta indirettamente quanto non è rappresentabile. Questa accade grazie alla strategia estetica sebaldiana la quale, attraverso l'interferenza tra immagine e parola, crea uno scarto tra un'immagine che rimanda in modo intransitivo a un'assenza e un testo che è rappresentazione indiretta di quanto l'immagine non riesce a mostrare. Da questa interazione si origina, come detto, il movimento narrativo stesso in cui il desiderio¹⁹ trova una sua realizzazione di tipo sublimatorio, o meglio: la narrazione stessa, in quanto pratica simbolico-linguistica che 'costeggia' quanto non è rappresentabile, diviene il paradigma stesso della sublimazione del desiderio.

¹⁹ Sul nesso tra desiderio e movimento narrativo si veda Brooks 2004.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, 1993.
- Agazzi, Elena, *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*, Roma, Artemide, 2007.
- Agazzi, Elena - Fortunati, Vita (eds.): *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 2007
- Albes, Claudia, "Die Erkundung der Leere: Anmerkungen zu W. G. Sebalds 'englische Wallfahrt' *Die Ringe des Saturn*", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 46 (2002): 279-305.
- Albes, Claudia, "Porträt ohne Modell. Bildbeschreibung und autobiographische Reflexion in W. G. Sebalds 'Elementargedicht' *Nach der Natur*", in Niehaus, Michael-Öhlschläger, Claudia (eds.), , Berlin, Schmidt, 2006: 47-75.
- Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck, 1999, trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Assmann, Aleida, "Metafore, modelli e mediatori della memoria", in Agazzi, Elena - Fortunati, Vita (a cura di): *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 2007: 511-530.
- Baer, Ulrich, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge, Mit Press, 2005.
- Barthes, Roland, "L'Effet de reel", *Communications*, 11 (1968): 84-9.
- Barthes, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- Brooks, Peter, *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*. Torino, Einaudi, 2004.
- Busch, Walter, "Testimonianza, trauma e memoria", in Agazzi, Elena-Fortunati, Vita (a cura di): *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 2007: 547-564.
- Caruth, Cathy, *Unclaimed experience: trauma, narrative and history*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.
- Derrida, Jacques, "Être juste avec Freud. L'histoire de la folie à l'âge de

- la psychoanalyse", in *Résistance de la psychoanalyse*, Paris, Édition Galilée, 1996: 90-146.
- Freud, Sigmund, *Projekt einer wissenschaftlichen Psychologie*, trad. it. *Progetto di una psicologia*, in *Opere di Sigmund Freud*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 [1892-99], vol. 2.
- Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*, trad. it. *Il perturbante*, in *Opere di Sigmund Freud*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977 [1919], vol. 9.
- Freud, Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips*, trad. it. *Al di là del principio di piacere*, in *Opere di Sigmund Freud*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977 [1920], vol. 9.
- Freud, Sigmund: *Hemmung, Sympton und Angst*, trad. it. *Inibizione, sintomo e angoscia*, in *Opere di Sigmund Freud*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978 [1925], vol. 10.
- Fusillo, Massimo, *Feticci*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Hirsch, Marianne, "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, 29 (2008): 103-128.
- Krämer, Sybille - Kogge, Werner - Grube, Gernot (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.
- Lacan, Jacques, *I complessi familiari*, Torino, Einaudi, 2005.
- Lacan, Jacques, *Il Seminario. Libro IV*, Torino, Einaudi, 2007.
- Lacan, Jacques, *Il Seminario. Libro VII*, Torino, Einaudi, 2008.
- Long, Jonathan J., *W.G. Sebald: Image, Archive, Modernity*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- Löffler, Sigrid, "Wildes Denken, Gespräch mit W.G. Sebald", in *Loquai, Franz (Hg.), W.G. Sebald*, Eggingen, Edition Isele, 1997: 131-133.
- Mistura, Stefano (a cura di), *Figure del feticismo*, Torino, Einaudi, 2001.
- Öhlschläger, Claudia, "Kristallisation als kulturelle Transformation. Stendhal, Sebald und das Problem der Wirklichkeitstreue", in *Öhlschläger, Claudia – Niehaus, Michael, W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin, Schmidt, 2006: 105-118.
- Olin, Margaret, "Touching Photographs: Roland Barthes's 'Mistaken' Identification", *Representations*, 80 (2002): 99-118.

- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.
- Recalcati, Massimo, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Cortina, 2012.
- Ribatti, Nicola, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2012.
- Sebald, W. G., *Schwindel. Gefühle*, Frankfurt am Main, Fischer, 1990.
- Sebald, W. G., *Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt am Main, Eichborn, 1995.
- Sebald, W. G., *Austerlitz*, Fischer, Frankfurt am Main, 2001.
- Stendhal, *De l'amour*, trad. it. *Dell'amore*, Milano, SE, 2003.

L'autore

Nicola Ribatti

Nicola Ribatti ha conseguito il dottorato di ricerca in Letterature Comparate e Studi Linguistici presso l'Università degli Studi di Trento. I suoi interessi vertono sulla letteratura tedesca moderna e contemporanea, sulla teoria della letteratura e sugli studi visuali. Ha scritto su Benjamin, Sebald, Beyer e Drawert. È titolare della cattedra di Italiano e Latino presso il Liceo S. Bellarmino di Montepulciano.

Email: ribatti@unisi.it

L'articolo

Data invio: 30/03/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Ribatti, Nicola, "Tra parola e immagine. Dinamiche del desiderio nella prosa di W. G. Sebald", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>