DOPPIOZERO

W.G. Sebald e le farfalle

Muriel Pic

11 Giugno 2016

Spesso pensiamo che l'immagine venga catturata. “Cacciatore di immagini”, ci dice l'espressione per indicare il fotografo. Certe volte, tuttavia, non siamo noi ad afferrare l'immagine, ma piuttosto è lei a catturare il nostro sguardo. Si tratta in ogni caso di quello che suggerisce Walter Benjamin nel racconto del ricordo d'infanzia di una caccia alle farfalle: “Quando una vanessa o una sfinge, che avrei facilmente potuto superare, si prendeva gioco di me col suo temporeggiare, ondeggiare e sostare, allora avrei desiderato dissolvermi in luce e aria, solo per avvicinarmi inosservato alla preda e poterla sopraffare. E il mio desiderio si realizzava a tal punto che ogni vibrare e oscillare di quelle ali in cui mi ero smarrito sfiorava o inondava anche me. Cominciava a valere tra noi l'antico canone della caccia: quanto più io stesso con tutte le fibre aderivo all'animale, quanto più nell'intimo divenivo farfalla, tanto più l'insetto nel suo agire assumeva il colore dell'umana determinazione, e infine era come se la sua cattura fosse il prezzo in virtù del quale unicamente potevo riappropriarmi del mio essere uomo”.

In questo racconto, Benjamin descrive un'esperienza dello sguardo: il suo essere catturato dall'inafferrabile, una farfalla, un'immagine, un ricordo. Se possiamo supporre che l'immagine sia qui paragonata a una farfalla grazie a una metafora *in absentia* ampiamente giustificata dal termine *imago*, è perché nel racconto di questa caccia alle farfalle si realizza l'esperienza fondatrice per Benjamin dell'“immagine dialettica”: “un quadro irrecuperabile del passato, che minaccerebbe di scomparire insieme con qualsiasi presente, il quale non si riconoscesse implicito in esso”. L'esperienza dello sguardo di cui si parla in questa “parabola della falena”, determinante nella riflessione dell'autore sulla conoscenza del passato, lo è ugualmente per la sua concezione dell'immagine: non ciò che, catturato, non è che superficie, ma ciò che, inafferrabile, afferra lo sguardo in un'aura di tempo.

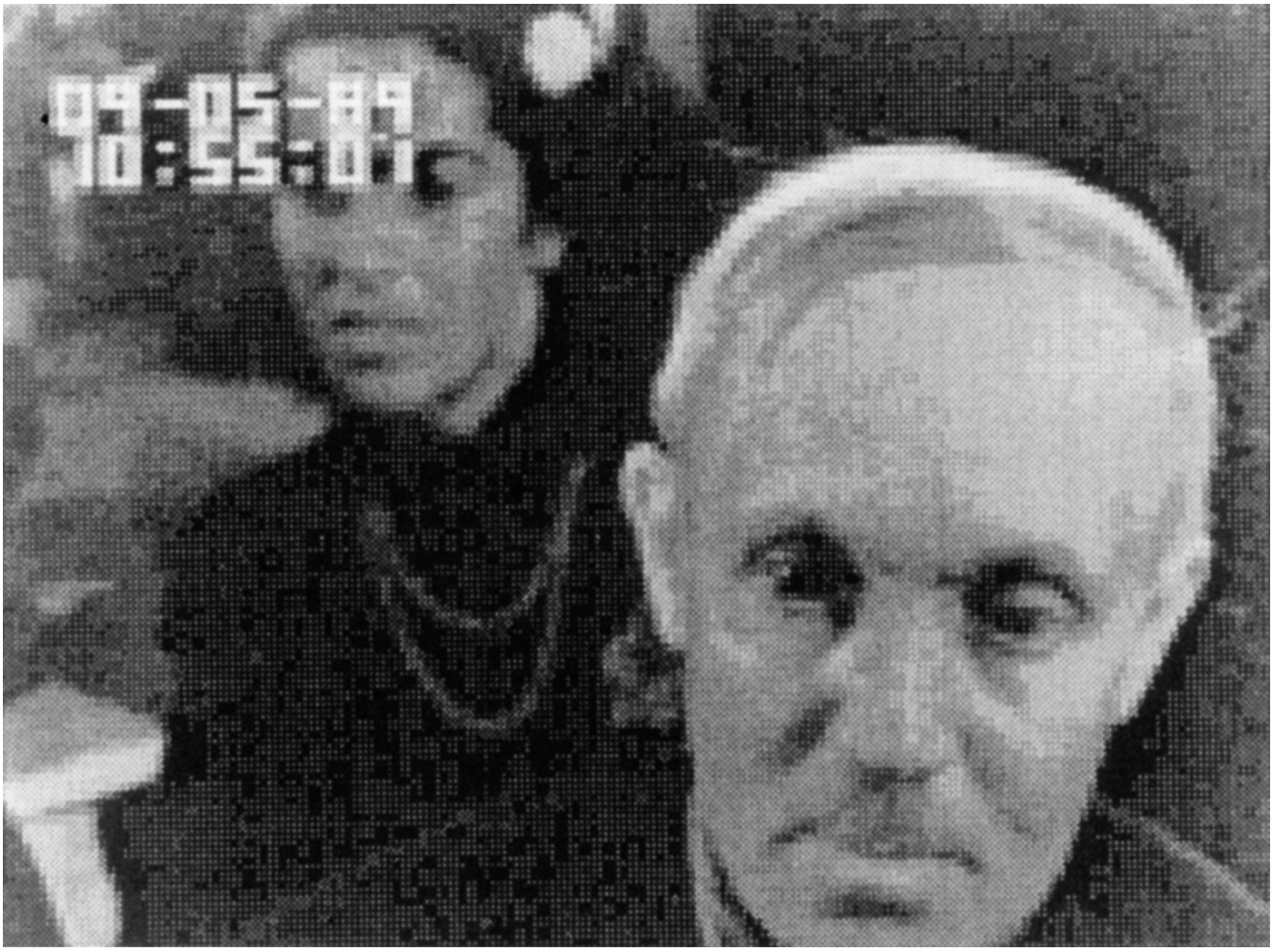
Nel guardare l'immagine il bambino cacciatore di farfalle non acchiappa niente, ma si riconosce in essa fino all'empatia. Si trasforma in uno di quei “butterfly men” che attraversano i romanzi dello scrittore tedesco W.G. Sebald (1944-2001). In quest'ultimo, l'esperienza dello sguardo è centrale e si traduce in primo luogo nell'utilizzo delle immagini (fotografiche, cinematografiche e pittoriche) all’interno del testo letterario.

Autore della generazione dell'immediato dopoguerra, esule a partire dagli anni settanta del Novecento a Manchester e poi a Norwich in Gran Bretagna, dove è stato docente di letteratura tedesca e ha diretto un centro di traduzione, Sebald afferma di non volere “distogliere lo sguardo” di fronte al suo passato. Se le opere di questo scrittore rivelano una duplice riflessione sull'immagine e sulla memoria, è grazie a delle storie in cui la rammemorazione è, continuamente, una vera e propria caccia alle farfalle. Dalle tavole dell'entomologo alle apparizioni fantomatiche, l'insetto del ricordo d'infanzia di Benjamin occupa un posto di rilievo nell'iconografia dello scrittore e giustifica una rete ipertestuale nella quale compaiono le figure di Vladimir Nabokov e Franz Kafka. Come se, scrivendo, Sebald seguisse con lo sguardo l'*imago*, trascinato su questo terribile cammino della memoria nel quale “lo spirito della condannata a morte migrava nel cacciatore”.

L'immagine cinematografica e il battito d'ali spillato

Nel romanzo *Austerlitz* l'immagine-farfalla è l'immagine in movimento per eccellenza, cinematografica. Dopo che il protagonista, Jacques Austerlitz, ha scoperto la sua vera identità e ha cercato di conoscere quale è stato il destino dei suoi genitori, scopre che sua madre, l'attrice Agàta, prima della deportazione ha vissuto nel ghetto di Theresienstadt, vicino Praga, con un gruppo di artisti e intellettuali cechi. Grazie all'opera dello scrittore superstite del ghetto H.G. Adler, *Theresienstadt 1941-1945*, Jacques scopre che Theresienstadt è stato il luogo delle riprese di un film di propaganda nazista. Si trattava infatti per il nazionalsocialismo di fissare i risultati di uno straordinario programma di risanamento del ghetto completato in occasione di una visita della Croce Rossa nella primavera del 1944. Il protagonista, grazie alla mediazione dell'Imperial War Museum di Londra, si procura quindi presso il Filmarchiv di Berlino la copia di

questo documentario, di cui si è conservato solo un frammento di una ventina di minuti: *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (Il Führer regala una città agli ebrei). A voler credere a questo film, il cui realizzatore, Kurt Gerron, e l'insieme delle comparse, uomini, donne e bambini, vennero tutti deportati e assassinati, nella tranquilla città di Theresienstadt non mancano né il cibo né il lavoro. Gli abitanti beneficiano addirittura di attività culturali (biblioteca, convegni, concerti) e fisiche (calcio, giardinaggio). Ce n’è abbastanza per alimentare l'odio del popolo tedesco, allora affamato e rintanato in città che crollavano sotto i bombardamenti.



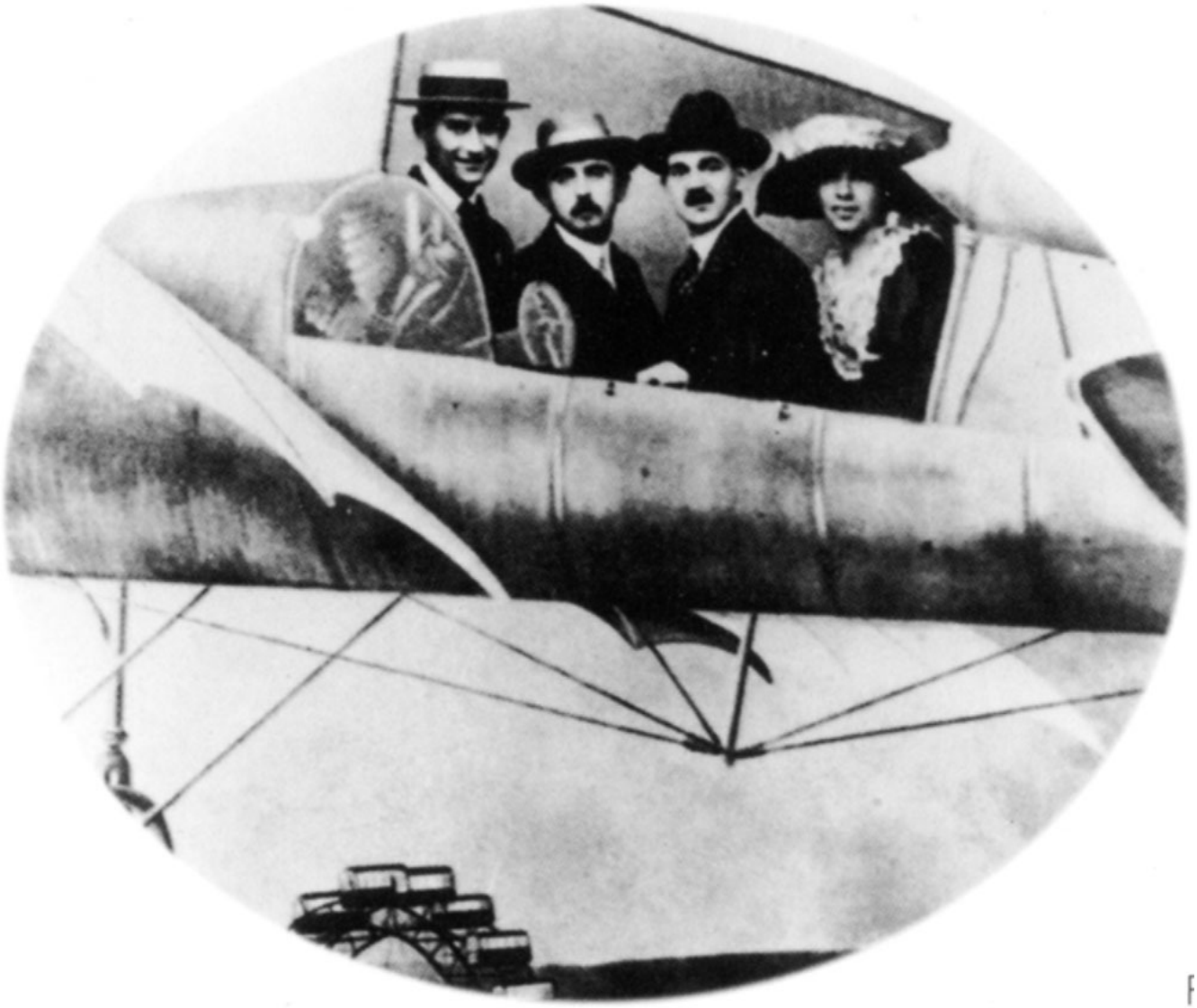
L'attenzione del protagonista, che cerca il volto della madre, è attirata dalla sequenza del concerto, di circa tre minuti, nella quale si susseguono dei primi piani degli ascoltatori. Jacques Austerlitz scruta molti volti con attenzione, scavando nella sua memoria per ritrovare la figura materna. Ma “nessuna di queste immagini mi rimase impressa nella mente, si limitavano a ballarmi [*flimmerten*] davanti agli occhi in una specie di irritazione continua”. Tra lo

scorrimento cinematografico e la corsa della memoria a voler ricordare, le immagini passano troppo veloci, inutile caccia alle farfalle. “L'impossibilità di esaminare meglio quelle immagini che, in certo qual modo, già si dileguavano nell'atto stesso di apparire”, induce Jacques a farsi preparare una “copia al rallentatore del frammento su Theresienstadt, che così durava un'ora intera”, invece dei meno di venti minuti effettivi. “E in effetti fu proprio in quel documento lungo il quadruplo che riuscii a individuare cose e persone, la cui presenza fino a quel momento mi era sfuggita”. Così, grazie al rallentatore, Jacques cattura un'immagine: “Durante il concerto la macchina da presa inquadra da vicino le diverse persone, fra le altre anche un vecchio signore, la cui testa grigia dai capelli tagliati corti occupa la metà destra dell'immagine, mentre nella metà sinistra, un po' sullo sfondo e spostato verso il bordo superiore, appare il viso di una donna più giovane, quasi indistinguibile dall'ombra nera che la circonda, ed è anche per questo che io sulle prime non l'avevo assolutamente notata”. Infine acciuffata, l'immagine del viso di Agàta è accuratamente appuntata tra le pagine del romanzo.

Pertanto l'immagine-farfalla è anche l'immagine documentaria: il viso della giovane donna estratta dagli archivi per essere messa nel romanzo. L'immagine viene poi custodita come la farfalla è conservata dall'entomologo nel suo gabinetto di storia naturale. Di questo luogo, dove la vita viene osservata immobile, e che, peraltro, è un topos della memoria, Sebald ci fornisce una lunga descrizione in *Austerlitz* con, come supporto, la fotografia di una collezione di farfalle: “Del resto, proseguì Austerlitz, ad Andromeda Lodge quasi non c'era stanza che non ospitasse una specie di gabinetto di storia naturale, con armadi provvisti di innumerevoli cassetti, in parte muniti di vetri, nei quali erano sistemate a centinaia le uova quasi sferiche dei pappagalli e, accanto, collezioni di conchiglie, minerali, coleotteri e farfalle, nonché, immersi nella formaldeide, orbettini, vipere e lucertole, e poi ancora gusci di chiocciola e stelle marine, gamberi e granchi e grandi erbari con foglie di alberi, fiori ed erbe”.

Nel gabinetto di storia naturale, dove si accumulano la fauna, la flora, l'acquatico e il terrestre, ogni esemplare è accompagnato dal suo “necrologio”. Impagliato da un coscienzioso tassidermista, un parrocchetto presenta “una faccia biancastra, segnata da profonda mestizia”. Qui si costruisce una storia naturale a partire dai *fermi immagine*, realizzati direttamente dal vivo, utili all'“illusione di un'universalità, di una verità totale e definitiva”.

Ma sulla fotografia della collezione di farfalle di Andromeda Lodge il lettore vedrà forse che il vetro della vetrina è rotto. Attraversata per lungo da una crepa, conseguenza di un urto grazie al quale con ogni probabilità la farfalla è scappata lontana dal suo nome, lontano dallo sguardo entomologico, affascinando già quello dello scrittore. In effetti, se le immagini e i documenti conservati dalla memoria positiva sono i materiali preferiti dei romanzi di Sebald, è per meglio iscriverli in una prospettiva dialettica, per offrirli a un'esperienza dello sguardo.



Dallo sguardo dell'entomologo alla distruzione delle “immagini prestabilite”

Ne *Gli anelli di Saturno* l'immagine della farfalla è ancora al centro di una narrazione che interroga il nostro modo di guardare le immagini. In effetti la fine dell'opera è una storia che si sviluppa a partire da una tavola entomologica, che mostra il "*Bombyx mori*, ovvero la falena del baco da seta [...], una sottospecie dei *Lepidoptera*, cui appartengono alcune fra le più belle farfalle notturne", per arrivare a un documentario sull'allevamento del baco da seta sotto il nazionalsocialismo. Il racconto inizia con la descrizione completa degli stadi dell'evoluzione della farfalla e si conclude con l'analisi del documentario cinematografico, non senza aver sviluppato la storia della sericoltura e della sua importazione in Occidente passando da *Les Mémoires* di Sully, in cui si parla della produzione di seta in Francia. Sebald non estrae immagini dal film documentario con cui ci intrattiene alla fine della storia, probabilmente perché "traboccava di una luminosità persino abbagliante", come per impedire allo spettatore di vedere bene. Il lettore trova comunque una fotografia del libretto di accompagnamento del documentario, oltre all'immagine di un piccolo gruppo di allevatori di Amritsar, villaggio indiano che fu teatro di un massacro di ribelli da parte delle truppe coloniali del generale Dyer nel 1919.

La memoria delle colonie arriva qui a sovrapporsi a quella del Terzo Reich e Sebald ci spiega che l'allevamento del baco da seta faceva parte di un piano di indipendenza economica pensato dal Führer nel 1936 e, in funzione di ciò, pretendeva di ottenere una produzione di una qualità per raggiungere la quale gli allevatori dovevano acquisire una buona conoscenza "in fatto di controllo delle prestazioni, di selezione e scarto, al fine di evitare la degenerazione razziale". Ancora una volta il film documentario è al servizio di una propaganda il cui fine era quello di inculcare un'ideologia della razza che comprendeva lo sterminio programmato: "Nel film si vede l'allevatore che prende in consegna le uova, spedite dall'istituto di sericoltura del Reich operante a Celle, e le colloca entro scomparti ben puliti, si vedono i bruchi che ne sgusciano fuori e si nutrono famelici, si assiste alle successive mute, alla filatura sui graticci e infine all'uccisione dei bachi che lì non avviene, come spesso succedeva un tempo, lasciando i bozzoli esposti al sole o infilandoli in un forno caldo, bensì mettendo gli stessi bozzoli al di sopra di una caldaia da bucato fissata al muro e piena d'acqua in continua ebollizione. Disposti in panieri piatti essi devono restare esposti per tre ore al vapore acqueo che sale dal mastello, e quando si è giunti al termine con una tornata si ricomincia con la successiva, finché l'intero programma di eliminazione non è stato completato".

Così, tra l'immagine della farfalla dell'osservazione scientifica e l'uccisione del baco da seta, lo scrittore tenta di eludere l'immobilità dello sguardo a cui ci predispone il nostro modo di produrre la conoscenza, specialmente quella storica: “Il nostro rapporto con la storia – questa era la tesi di Hilary [il professore di Austerlitz] è un rapporto con immagini già predefinite e impresse nella nostra mente, immagini che noi continuiamo a fissare mentre la verità è altrove, in un luogo remoto che nessun uomo ha ancora scoperto”. Il luogo che esplorano le storie di Sebald è la “terra incognita” della memoria di Jacques Austerlitz, la realtà dello sterminio degli ebrei dell'Europa dell'Est o anche le rovine della Germania dopo la Seconda guerra mondiale. Di fronte agli eventi di distruzione di massa diventa ancor più marcata l'urgenza di posare un nuovo sguardo sul passato e sulle immagini: uno sguardo che non le fissa, *a contrario* della propaganda del nazionalsocialismo che ha prodotto “una massa incredibile di immagini truccate [che si presentano] come la verità storica e razziale”. Questa manipolazione delle immagini è in realtà possibile, secondo Sebald, solo se noi le immobilizziamo nell'osservazione aspettando che ci svelino una verità assoluta.

Ma perché l'immagine sia il luogo di un'esperienza dello sguardo, la posta in gioco della quale secondo lo scrittore è di non essere ciechi di fronte al passato – il lessico della visione abbonda in queste storie in cui il narratore è anche vittima di disturbi visivi cronici –, è necessario metterla in movimento, renderla dialettica e restituirle la sua essenziale mobilità. Per elaborare un film di ricordi Sebald propone dunque un metodo che sia “frutto non già dell'immaginazione astratta, bensì di una documentazione concreta”. L'immagine documentaria, conservata negli archivi pubblici o privati, occupa quindi un posto d'onore nei suoi romanzi, anche se tutte le immagini fotografiche o cinematografiche, comprese quelle realizzate da lui stesso, sono considerate dall'autore come un documento in potenza: il frammento di una realtà passata. Fondato sull'uso di documenti all'interno del testo letterario, questo metodo che rinuncia deliberatamente alla finzione è già al centro della preoccupazione dello scrittore nel momento in cui redige la sua tesi *Il mito della distruzione nell'opera di Döblin*. Pubblicata nel 1980, l'opera analizza gli elementi di visibilità grazie a cui Döblin fa “esplodere i limiti della letteratura (*die Grenze der Literatur sprengen*)”. Una distruzione fatta a discapito dello spazio destinato al testo già analizzata da Benjamin in un saggio del 1930 sul romanzo dello stesso autore, *Berlin. Alexanderplatz* (1929), e di cui Sebald sottolinea il seguente passaggio: “Il principio stilistico di questo libro è il

montaggio. Compaiono nel testo stampato piccoli-borghesi, scandali, disgrazie, fatti sensazionali del 1928, canzoni popolari, inserzioni. Il montaggio manda in pezzi [*sprengen*] il 'romanzo', sia nella struttura come anche stilisticamente, e schiude nuove possibilità, molto epiche. Anzitutto da un punto di vista formale.

Il materiale del montaggio non è affatto arbitrario. Il vero montaggio si basa sul documento". Insieme alla tecnica del montaggio Benjamin sottolinea il carattere epico del testo di Döblin, vale a dire la sua oralità e la sua capacità di trasmettere una memoria oltre a quella della storiografia, senza per questo rinunciare a utilizzare i materiali di quest'ultima, i documenti. La letteratura del montaggio diventa allora il luogo di una trasmissione storica la cui mancanza è evidente per Benjamin dopo la Prima guerra mondiale e secondo Sebald permane dopo la Seconda.

Ma l'autore dei *Passages* andrà ancora oltre arrivando a considerare il montaggio non solo come un modello di composizione cinematografico trasferibile alla letteratura, ma anche come un modello epistemologico. Il montaggio per Benjamin è infatti anche una metodologia e una modalità di conoscenza storica: "Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare". Il montaggio rende visibile ad altri un rapporto, spesso inedito, tra due frammenti e produce un racconto, enunciato o meno dall'autore del montaggio – con i *Passages* Benjamin non ne avrà il tempo. Il fondamento di questa metodologia, aspramente criticata da Adorno, è quello di non utilizzare il documento come supporto dell'interpretazione discorsiva o come prova di una dimostrazione che permette di tirare delle conclusioni. Al contrario, questo metodo esplora un rapporto infinito tra due frammenti – e, alla lunga, tra più frammenti – siano essi testi – delle citazioni per esempio – o immagini. Come ha ben colto Hannah Arendt, a proposito di Benjamin: "Il nucleo di ciò che faceva consisteva nello strappare dal loro contesto una serie di frammenti e di ridisporli nuovamente in modo che facessero luce uno sull'altro e fossero in grado di dimostrare la propria *raison d'être* in uno stato, per così dire, di mancanza di gravità". Un gesto di distruzione realizzato in nome del ricordare: "La memoria è essenzialmente conservatrice, il ricordo è distruttivo".



Allo stesso modo, in Sebald, non è il racconto che produce il montaggio, ma, al contrario, il montaggio che produce il racconto. Come se lo scrittore realizzasse la sua narrazione a partire dalle immagini – un manuale di entomologia e un film documentario del nazionalsocialismo – estrapolati dal loro contesto, smontati, piuttosto che inserirli in un testo preesistente. L'immagine allora non è in nessun caso ciò che consegna allo sguardo una verità assoluta – guardarla così equivale a esporla all'ideologia –, ma ciò che è essenzialmente frammentario, breve istante del reale, giusto un battito d'ali di farfalla.

***The butterfly man*: incontro con un fantasma**

Fissata tra le pagine del romanzo, spillata dal narratore, cosa diventa l'immagine del viso di Agàta? A contatto con altre immagini essa produce il racconto della memoria di Jacques. In effetti, di fronte a questa immagine egli è preda dell'“antico canone della caccia”: quello che cerca impazientemente Austerlitz nel film documentario su Theresienstadt è una *rassomiglianza* tra sua madre e le comparse di Theresienstadt, ma anche tra un “fantasma” e il proprio sguardo.

Jacques si trasforma allora in un *butterfly man*, la cui allegoria figura in *Gli emigrati*, grazie al personaggio dello zio Adelwarth che sprofonda nella follia dell'aver perduto il suo passato e la memoria: “Rammento ancora come fosse oggi, disse zia Fini, la volta in cui stavo in piedi davanti alla finestra con zio Adelwarth in una giornata cristallina di primo autunno: l'aria entrava da fuori e noi due eravamo intenti a contemplare il prato – che a me ricordava l'Altachmoos – attraverso gli alberi percorsi da impercettibili vibrazioni, allorché proprio nel prato sbucò un uomo di mezza età, il quale teneva davanti a sé un retino bianco attaccato a un bastone e, di tanto in tanto, eseguiva strani saltelli. Zio Adelwarth guardava fisso nel vuoto e tuttavia percepì la mia meraviglia perché disse: *It's the butterfly man, you know. He comes round here quite often*”.

Questa visione del cacciatore di farfalle evoca il nume tutelare della raccolta, Nabokov, proprio nella lingua con cui si esprime Adelwarth – lo scrittore russo è naturalizzato americano. Essa fa riferimento anche alle pagine della sua autobiografia, dove egli racconta il suo “eccitamento dell'avventura entomologica” che lo condurrà, come tutti sanno, a scoprire una nuova specie di farfalla e a darle il suo nome, la “Rossica Nabokov” – altro modo di diventare un *butterfly man*.

Nelle sue pagine, oltre a riportare alcuni ricordi precisi, Nabokov cita diversi testi letterari sulle farfalle e, soprattutto, afferma: “Confesso di non credere nel tempo. [...] E la gioia più grande dell'assenza di tempo – in un paesaggio scelto a caso – viene quando mi trovo tra farfalle rare e piante di cui esse si nutrono. È quella, l'estasi, e dietro l'estasi c'è qualcos'altro difficile da spiegare. È come un vuoto momentaneo in cui si riversa tutto ciò che mi è caro. La sensazione di essere tutt'uno con sole e pietra. Un fremito di gratitudine rivolto a chi di dovere – al genio contrappuntistico del destino umano o ai teneri spettri che assecondano un fortunato mortale”. Così, Nabokov pone un disegno di farfalla sulla mappa dei luoghi della sua infanzia all'inizio della propria autobiografia, annunciando tramite l'immagine quello che sarà il lavoro della rammemorazione: eludere il tempo, lasciarsi andare a un “montaggio di ricordi”, esporsi all'empatia – diventare una pietra, il sole –, incontrare “teneri fantasmi”.

E quale fantasma è più tenero del viso di una madre? Così, Jacques scopre i tratti di Agàta nel mezzo di un mondo “sonnambulo”: “Le figure avevano perso la loro nitidezza e, soprattutto nelle scene girate fuori alla chiara luce del giorno, risultavano confuse ai margini, come i contorni della mano nelle fotografie fluidali e nelle elettrografie realizzate da Louis Darget verso la fine del secolo. I molti

punti danneggiati della pellicola, che prima avevo notato appena, scorrevano adesso nel bel mezzo di un'immagine, la cancellavano e lasciavano emergere motivi di un bianco luminoso, picchiettati di chiazze nere, e tutto questo mi ricordava certe riprese aeree dell'estremo Nord oppure ciò che si vede in una goccia d'acqua al microscopio".

A forza di riavvolgere e far scorrere la pellicola, il protagonista riesce a ricordare: il volto è "esattamente così come mi immaginavo l'attrice Agàta sulla base dei miei deboli ricordi e degli altri scarsi riferimenti che oggi posseggo, esattamente questo – penso – è il suo aspetto, e continuo a guardare quel viso nel contempo esattamente estraneo e familiare". Come se, grazie alla somiglianza, la memoria si avvalesse dell'*immaginazione* non per inventare il passato, trasformarlo in finzione, ma per produrre la rammemorazione. Quando l'evento è insostenibile per la memoria, in questo caso essa affronta la realtà dell'olocausto, il divenire orfano e la perdita dell'identità, bisogna "malgrado tutto immaginare", correndo il rischio di perdere ogni possibilità di ricordare. In altre parole, bisogna ricordare a partire dall'oblio, cosa che la somiglianza favorisce. E l'immaginazione, qui, non è la finzione, ma quella "facoltà" baudelairiana "quasi divina che intuisce immediatamente, al di fuori dei metodi filosofici, i rapporti intimi e segreti delle cose, le corrispondenze e le analogie". Nell'analogia il vicino e il lontano si scambiano: la somiglianza tra le vedute aeree dell'estremo Nord e l'immagine al microscopio di una goccia d'acqua, la somiglianza tra la comparsa di Theresienstadt e Agàta. "Familiare" ed "estraneo", il viso che gli permette di vedere il documento produce una vertigine tra quello che è stato e quello che è, stabilendo, secondo Maurice Blanchot a proposito della memoria, un "rapporto, difficile da definire, [...] tra il prossimo e il lontano".

Questo rapporto Benjamin lo definisce come quello tra la traccia e l'aura: "La traccia e l'aura. La traccia è l'apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che essa ha lasciato dietro di sé. L'aura è l'apparizione di una lontananza, per quanto possa essere vicino ciò che essa suscita. Nella traccia noi facciamo nostra la cosa; nell'aura essa si impadronisce di noi". Catturato dall'aura, espropriato di se stesso, "il cacciatore si è trasformato in farfalla". La legge della caccia, Kafka ne riconosce il potere tramite la storia del cacciatore Gracco – il "graculus" è, come il "kavka", un uccello – che Sebald riprende quasi parola per parola in *Vertigini*. La storia è quella di un morto errante nella vita. Un errore nel governare la barca per l'Aldilà ha condannato il cacciatore Gracco a

vagare sulle acque terrestri ed è nel momento in cui arriva nella città di Riva nel Nord Italia, dove Kafka soggiornò con Max Brod nel 1908, che veniamo a conoscenza del suo destino di uomo farfalla. Perché “*the butterfly man*”, se da un lato diventa la sua preda, dall'altro è anche destinato a penetrare “lo spirito della condannata a morte”. Di questo racconto incompiuto di Kafka Sebald ci ricorda il contenuto alla fine di un passo in cui il protagonista, il Dr K., è malato, “e malato resta indipendentemente dal luogo in cui si trova”, anche se è in compagnia di una “sirenetta” – di una “ninfetta”, direbbe l'autore di *Lolita*. Un errare sintomatico che conosce anche il narratore di *Gli anelli di Saturno*, il quale, nelle prime pagine del libro, si presenta come “il povero Gregor”, l'eroe del romanzo più noto di Kafka, nella postura di “una creatura che ha assunto per la prima volta la stazione eretta”. In questo stato di larva avvolta nelle lenzuola bianche di una camera d'ospedale, egli comincia il racconto di un vagabondaggio attraverso la contea di Suffolk che si conclude con le considerazioni citate sopra sul *Bombyx Mori*. La metamorfosi sembra aver agito almeno il tempo della narrazione, il tempo di una spedizione che, per il Dr K., non è che lo “scherzo” di una fotografia in cui si fanno ritrarre “tutti insieme come passeggeri di un aeroplano che va sorvolando la ruota del Prater e le guglie della Votivkirche”.

L'*imago* e il “balletto piroettante” delle immagini

Non è dunque tramite l'errare, l'erratico e l'errore che si può acquisire una conoscenza del passato e di sé. La malinconia non abbandona il battello ebbro. Essa continua a cacciare le farfalle anche se “quanto più vecchio sei tanto più strano sembri con un retino in mano”. Così davanti al film documentario su Theresienstadt lo sguardo di Jacques viene catturato dall'immagine di una donna con un fiore bianco appuntato tra i capelli, che si rivelerà non essere sua madre. È un'attrice come quest'ultima, ma interpreta il ruolo di Agàta assecondando il desiderio di Jacques: è un'immagine cinematografica, vale a dire che svela una realtà che Benjamin pone nell'“inconscio ottico”: “Così, la rappresentazione filmica della realtà è per l'uomo odierno incomparabilmente più significativa, poiché, precisamente sulla base della sua intensa penetrazione mediante l'apparecchiatura, gli offre quell'aspetto, libero dall'apparecchiatura, che egli può legittimamente richiedere dall'opera d'arte. [...] Qui interviene la cinepresa coi suoi mezzi ausiliari, col suo scendere e salire, col suo interrompere e isolare, col suo ampliare e contrarre il processo, col suo ingrandire e ridurre. Dell'inconscio ottico sappiamo qualche cosa soltanto grazie ad essa, come dell'inconscio

istintivo grazie alla psicanalisi”.



Il viso di Agàta, immagine-farfalla, non sorge quindi dal film documentario, ma da quel dominio interiore in cui si forma l'*imago* freudiana. La somiglianza scorre sul film del ricordo e “l'immagine del reale” coincide per un istante, 4 secondi per l'esattezza, con “la vera immagine del passato”: “La vera immagine del passato *guizza* via. È solo come immagine che balena, per non più comparire, proprio nell'attimo della sua conoscibilità che il passato è da trattenere”. In un lampo l'immagine diventa il luogo dialettico del presente e del passato, ciò che si tuffa nel cuore stesso del reale. Questo lampo, illuminando la parte scura degli archivi dell'Imperial War Museum dove Jacques consulta il documentario berlinese, sorge da uno spazio ben più vasto dell'“angolo superiore dello schermo”, da una temporalità ben più complessa dei “numeri che le nascondono in parte la fronte, i minuti e i secondi, da 10:53 a 10:57, e i centesimi di secondo, che girano talmente in fretta da non poter essere né decifrati né trattenuti”. Invece del viso di Agàta è una “singolare creazione spazio-temporale” che appare, l'“aura” del volto materno sepolto nella memoria di Jacques. L'apparizione è allora paragonabile a uno di quei “fenomeni irreali” che contempla il protagonista in

Austerlitz, il volo notturno di centinaia di farfalle: “Quella notte d'estate siamo rimasti seduti fino all'alba, disse Austerlitz, nella conca lassù fra i monti sopra la foce del Mawddach, a guardare le farfalle che ci volavano attorno, forse diecimila secondo la stima di Alphonso. Le tracce luminose (ammirate soprattutto da Gerald), che esse sembravano lasciarsi dietro in svariati cerchi, scie e spirali, in realtà non esistevano, spiegava Alphonso, ma erano pure tracce fantasma causate dalla neghittosità del nostro occhio, il quale crede di vedere ancora uno sfolgorio residuo nel luogo da cui l'insetto è già sparito, dopo aver brillato per una semplice frazione di secondo nel riflesso della lampada. E proprio in questi fenomeni irreali, diceva Alphonso, in questo balenio dell'irreale nel mondo reale, in questi particolari effetti luminosi nel paesaggio che si stende davanti a noi o nello sguardo di una persona amata, proprio qui si accendono i nostri sentimenti più profondi o, in ogni caso, quelli che noi riteniamo tali”.

Come nelle fluografie di Darget, l'occhio coglie il rallentatore di una traccia luminosa, percezione auratica dell'immagine il cui movimento è, in realtà, più rapido e più inteso di quello di ogni scorrimento cinematografico: immagine-farfalla e rallentatore. Poiché il montaggio è sia *nell*'immagine sia *tra* le immagini. Come prima il lontano e il vicino si scambiavano, così ora il rallentatore – le “tracce fantasma” – e la velocità di un battito d'ali si sovrappongono. E per mostrare questo montaggio di spazi e tempi proprio dell'immagine Sebald mette nel mezzo di questa lunga descrizione una fotografia senza titolo e senza commento dell'ombra di una farfalla abbandonata, immagine scura in contrasto con le parole di Jacques: qui, il fenomeno luminoso di qualche centinaio di farfalle di notte vale per l'ombra di una sola.

Inoltre, questa fotografia si appella all'“inconscio ottico” del lettore. In effetti assomiglia a un'altra immagine, una fotografia anch'essa senza riferimenti, che si trova nella *Storia naturale della distruzione*: un Lancaster spillato nella notte di un bombardamento, quello di una città tedesca durante la Seconda guerra mondiale. In quest'opera Sebald sostiene che in Germania l'esperienza dei bombardamenti non è stata tramandata ed è rimasta un tabù. Il libro, pubblicato nel 1997, ha scatenato una polemica ancora attiva nel Paese. Non solo perché il diritto a uno statuto di vittima del popolo del nazionalsocialismo è una sfida etica, ma anche perché di fronte a questa distruzione, come a tutte le grandi distruzioni della vita, la memoria dei sopravvissuti è stata censurata dal trauma.

Ora, questa immagine di un “aereo-farfalla”, traccia e testimonianza della distruzione che trova negli archivi dell'Imperial War Museum, Sebald la ritaglia e ne elimina la didascalia, come Austerlitz prima smontava il documentario su Theresienstadt visionandolo al rallentatore. Posizionata in mezzo ai frammenti di un documento radiofonico, la registrazione di un raid su Berlino, emesso in diretta il 4 settembre 1943 e fedelmente trascritto da Sebald, l'immagine ne illustra perfettamente le parole. Senza titolo, essa si rivela tuttavia non avere né il luogo né la data in comune con il documento: è una fotografia presa durante il novantaquattresimo raid su Amburgo il 30 gennaio 1943, informazione che troverà sicuramente chi leggerà la didascalia di accompagnamento all'immagine. Ritagliare l'immagine, estrarne un dettaglio equivale a smontarla, non per osservarla scrupolosamente, ma per distruggerne il contesto, e offrirla, grazie a un nuovo montaggio, all'immaginazione. Il montaggio qui in questione è allora meno un'interpretazione dell'immagine realizzata al fine di deliberare e concludere sull'evento che essa testimonia, in questo caso i bombardamenti, che un modo di guardare l'immagine. Si tratta, liberando la sua complessità di spazi e tempi, di aprirla a ciò che essa possiede di più inaudito e poetico: la somiglianza dell'aereo con una farfalla – e invece Nabokov esclamava: “E lasciatemi rievocare anche le sfingidi, quei jet della mia fanciullezza!”.

Scegliendo di portare lo sguardo sull'immagine, questo sguardo pronto all'empatia e aperto all'immaginazione, Sebald corre il rischio di scommettere che il lettore coglierà con maggior immediatezza che non alla luce di qualsiasi discorso interpretativo la realtà di un evento la cui caratteristica è proprio, tramite l'orrore e lo choc, di sconfiggere la rappresentazione. Grazie a un apprendimento poetico dell'immagine documentaria il lettore riconosce una farfalla al posto dell'aereo, come inevitabilmente vedrà, secondo Henri Rorschach, un lepidottero in una macchia di inchiostro. La realtà degli aviatori come quella degli abitanti si impone allora in negativo. Perché non c'è alcuna farfalla tra le fiamme e, soprattutto, non c'è simbolo più semplice dell'umanità nella sua fragilità, figura più adatta a ricondurci alla spensieratezza dell'infanzia e alla semplicità, ingenuamente poetica, della natura nella sua effimera e immutabile perfezione. Montare l'immagine della farfalla e quella di un apparecchio di distruzione bellica significa cogliere l'orrore della guerra nello choc tra due realtà, due immagini radicalmente opposte e, tuttavia, somiglianti. Per evitare l'iconoclastia di ogni grande distruzione della vita l'immagine deve quindi restare lì, nello sguardo catturato da una somiglianza, lo sguardo che, capace di empatia, può ricordarsi, non dimenticare, far sopravvivere. Esperienza dello

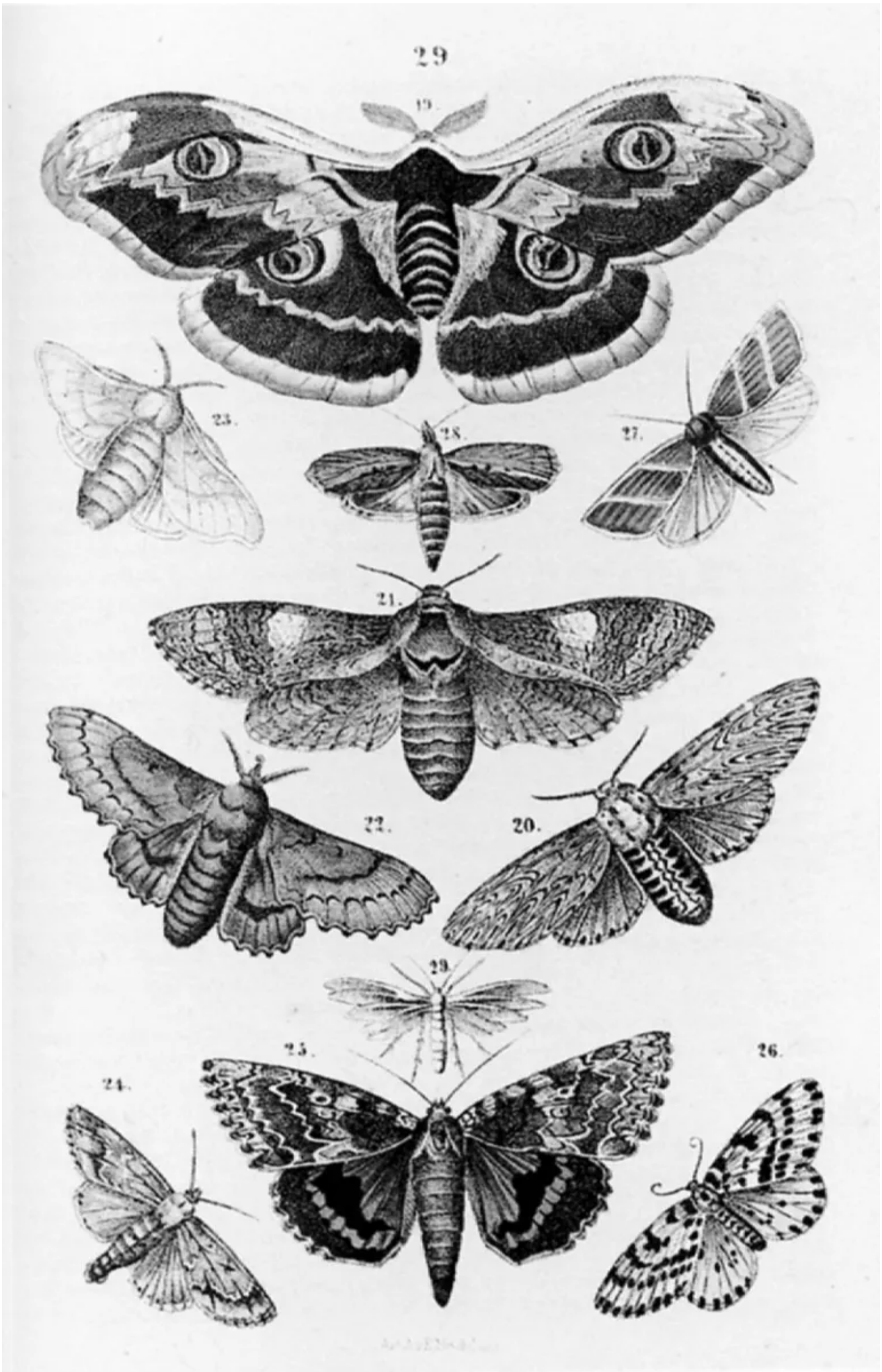
sguardo ed esperienza della rammemorazione qui sono la stessa cosa: il volo d'acciaio di una farfalla ci indica come non esiste un'immagine autentica se non nella cattura dello sguardo.

Sul filo di diverse immagini di farfalle Sebald realizza così un ultimo montaggio per somiglianza che suscita un'esperienza dello sguardo fondata in parte sul meccanismo del dejà-vu e sfrutta la caratteristica dell'immagine della farfalla: il grado zero della forma nella simmetria. Il lettore dallo sguardo catturato diventa allora egli stesso "inventore d'immagine": "Gli inventori d'immagine scoprono somiglianze, e danno la caccia alle analogie; l'immaginazione, nella sua autentica funzione poetica, medita sull'identità". Se l'*episteme* della somiglianza è ripensata dalla modernità di Sebald e, prima di lui, di Benjamin e alcuni altri, attraverso il noto progetto di "una storia naturale della distruzione" e una metodologia fondata sul montaggio, se non anche da una prospettiva antropologica di "bricolage" nel senso di Claude Lévi-Strauss, è nella misura in cui, di fronte alla morte di massa, l'*episteme* della rappresentazione è sconfitta. Il non-rappresentabile produce delle somiglianze, crea dall'immaginazione la scienza dello sguardo. Queste somiglianze, in Sebald, esistono tra le immagini come tra i testi: ciò che chiamiamo ipertestualità è un metodo di montaggio dei documenti grazie al quale lo scrittore, "*the butterfly man*" o l'uomo dello sguardo catturato, mette il lettore in contatto con le tracce.

Oltre a un processo di democratizzazione dell'archivio, accessibile a tutti nei romanzi di Sebald, il rapporto tra biografia e autobiografia è inscritto, tramite sia i testi sia le immagini, in uno scambio infinito, caratterizzato da una metamorfosi costante delle identità: l'uomo-farfalla è al tempo stesso Sebald, Kafka, Benjamin, Nabokov, lo zia Adelwarth o Austerlitz. E mentre nel ricordo d'infanzia di Benjamin la caccia alle farfalle si trasforma in una libera meditazione sull'esistenza umana, un altro bambino a Theresienstadt tra il 1942 e il 1944 scrive una poesia in omaggio all'ultima farfalla che ha catturato il suo sguardo. Composta da quattro strofe, la poesia intitolata *The Butterfly* trasforma l'esperienza dell'inafferrabile in un addio alla vita: perché "Qui al ghetto non vive nessuna farfalla, nessuna farfalla sopravvive" (*Only I never saw another butterfly. / That butterfly was the last one. / Butterflies dont'live in here, / in the ghetto*).

Muriel Pic, *Image-papillon et ralenti: W.G. Sebald ou le regard capturé*, in «Infra-mince», n. 2, 2006. Traduzione dal francese di Marta Grazioli. In E. Grazioli, R. Panattoni (a cura di), Imm'. Cultura dell'immagine. Sovrapposizioni. Memoria, trasparenze, accostamenti, Moretti & Vitali, 2016.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO


19.
23.
28.
27.
21.
22.
20.
29.
25.
26.
24.