

Il viaggio in Italia di W. G. Sebald di Gabriella Rovagnati

*Ich war angekommen in einer der toten
Buchten der Zeit, hatte [...] den Berg erstiegen und überblickte
die Stadt, ein abgeblasstes Bild
des großen Diluviums lag sie
vor mir.¹*

Dopo il gran tour europeo - da Anversa a Theresienstadt e a Praga attraverso innumerevoli tappe - alla ricostruzione della vita e delle origini di Jaques Austerlitz, il protagonista del suo ultimo romanzo², W. G. Sebald, morto in un incidente d'auto il 14 dicembre del 2001, stava compiendo ricerche fra la Francia e la Corsica per l'opera che aveva in gestazione e sulla quale rimuginava da anni. Me ne aveva parlato durante il nostro incontro nel febbraio dell'anno precedente a Berlino³, ma lo conferma anche l'ultimo frammento pubblicato, ritrovato fra le carte dello scrittore: la prosa breve *Campo Santo*⁴, che dà il titolo al volume di testi narrativi e saggistici uscito postumo a Monaco nel 2003. Sebald era sulle tracce di una famiglia dal destino segnato dalla persecuzione, ed era attanagliato dal bisogno e dalla paura di ripetersi, consapevole del tratto ossessivo della sua prosa e della sua ricerca, contraddistinte dall'accanimento del filologo e insieme dalla preoccupazione di chi sa di scrivere ogni volta «sempre lo stesso libro»⁵. Sicuramente la storia sarebbe stata un nuovo tentativo di «restituzione»⁶ di un brandello di passato colpevolmente dimenticato, documentato con mille dettagli e mille divagazioni, stilate in quel suo stile peculiare, profondamente radicato nella tradizione occidentale e caratterizzato da un continuo trapasso dalla lingua (o meglio dalle lingue) alle illustrazioni⁷.

Si sarebbe trattato ancora di uno dei molti «Reisebilder»⁸ di Sebald, di un tetro affresco di rovina e distruzione, a tratti pomposamente barocco e a tratti invece di un'essenzialità agghiacciante, dominato dallo scoramento di chi sa di non essere mai in grado di ricostruire la verità della storia:

Ma che cosa sappiamo mai preventivamente del corso della storia che si sviluppa secondo una legge indecifrabile per ogni logica, mosso e spesso deviato nella sua traiettoria nel momento decisivo da quisquiglie imponderabili, da un soffio d'aria quasi impercettibile, da una foglia che precipita al suolo o da uno sguardo che passa di occhio in occhio attraverso un capannello di gente. Nemmeno in retrospettiva riusciamo a capire come stessero davvero le cose prima e come si sia arrivati a questo o a quell'evento mondiale.⁹

¹ W. G. Sebald, *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Greno, Nördlingen 1988, p. 88.

² Sebald, *Austerlitz*, Hanser, München 2000.

³ G. Rovagnati, *Auswanderung, Adoption, Aufnahme. Bei der Übersetzung der Bücher von W. G. Sebald* in «Sprache im technischen Zeitalter» 39 (2001), pp. 266-72.

⁴ Sebald, *Campo Santo* in *Campo Santo* hrsg. von Sven Meyer, Hanser, München 2003, pp. 19-38.

⁵ R. Klüger, *Wanderer zwischen falschen Leben. Über W. G. Sebald* in *W. G. Sebald*, «Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur», hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Heft 158, München 2003, pp. 95-102, cit. p. 100.

⁶ Della letteratura come unico mezzo di «restituzione» del passato alla vita Sebald parla, rifacendosi a Hölderlin, in un brano pubblicato sulla «Stuttgarter Zeitung» il 18.11.2001, a neppure un mese dalla morte; ora Sebald, *Ein Versuch der Restitution*, in *Campo Santo* (nota 4), pp. 240-48.

⁷ E. Shaffer, *W. G. Sebald's Photographic Narrative* in Rüdiger Görner (ed.), *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W. G. Sebald*, München 2003, pp. 51-62.

⁸ H. Veraguth, *W. G. Sebald und die alte Schule. «Schwindel. Gefühle», «Die Ausgewanderten», «Die Ringe des Saturn» und «Austerlitz»: literarische Erinnerungskunst in vier Büchern, die so tun, als ob sie wahr seien* in *W. G. Sebald*. «Text+Kritik» (nota 5), pp. 30-42, cit. p. 34.

⁹ Sebald, *Kleine Exkursion nach Ajaccio* in *Campo Santo* (nota 4), pp. 7-18, cit. p. 17: «Aber was wissen wir schon im voraus vom Verlauf der Geschichte, der sich entwickelt nach irgendeinem, von keiner Logik zu entschlüsselnden Gesetz, bewegt und in seiner Richtung verändert oft im entscheidenden Moment von unwägbareren Winzigkeiten, durch

Questo brano, tratto da un articolo intitolato *Kleine Exkursion nach Ajaccio* [Breve escursione ad Ajaccio], uscito il 10 agosto 1996 sulla «Frankfurter Allgemeine Zeitung»¹⁰ - e che forse Sebald, come spesso succedeva, avrebbe incorporato, magari con qualche variazione, nel romanzo d'ambientazione franco-corsa - rende plausibili le precedenti supposizioni: probabilmente l'opera che non ci è più dato di conoscere al completo sarebbe stata un'altra di quelle «costruzioni del cordoglio»¹¹ alle quali Sebald aveva abituato i suoi lettori, un altro di quei suoi testi intensi e intricatissimi, assemblati con puntiglio e fantasia in una dovizia di dati concreti e di digressioni visionarie, accumulati nel corso di un viaggio. Il bisogno di essere spesso «unterwegs», per via - urgenza che è sempre segnale dell'incoercibile inquietudine interiore di chi non si sente davvero a casa in nessun luogo -, corrispondeva per Sebald alla profonda necessità di opporre resistenza alla cancellazione della memoria. Tutti i suoi libri sono complesse rappresentazioni di viaggi, descrizioni di tragitti percorsi in treno, in aereo, in autobus, a piedi o anche solo con la mente, spesso seguendo itinerari già percorsi da altri viandanti e viaggiatori. Si tratta appunto di variegati «Reisebilder», ma mai di «Reiseberichte», di aridi resoconti; benché i dati topografici siano spesso esatti fino nel minimo dettaglio, dalla descrizione si scivola di continuo e in maniera quasi inavvertibile nella visione, dalla concretezza del mondo esterno nell'incubo, visto che negli spazi di Sebald non ci sono che segni di catastrofi, avvenute o imminenti. Nessuno dei suoi libri si smentisce: su tutti grava la cupezza del melanconico inguaribile che vede ovunque soltanto sfacelo¹². I viaggi procedono sempre su livelli molteplici e presentano personaggi che si inventano possibili eterotopie per poter sopravvivere, che sono in qualche misura sempre «spostati», «verrückt», nel senso concreto e traslato del termine, ma che alla fine non approdano se non allo sconforto e alla disperazione¹³.

Procedendo a ritroso nella produzione narrativa di Sebald, si può dire che *Austerlitz*, un agglomerato di episodi e materiali¹⁴, più che un romanzo nel senso tradizionale del termine, è la minuziosa ricostruzione dell'identità del protagonista in un lungo susseguirsi di movimenti all'indietro nel tempo¹⁵; *Die Ringe des Saturn*¹⁶, benché porti nel sottotitolo la definizione di *Pellegrinaggio in Inghilterra*, travalica di fatto di continuo, in mille associazioni, i confini della contea del Suffolk dove si sposta il viandante-protagonista, per trasformarsi in un'ispezione del vuoto¹⁷; le storie raccolte con il titolo *Die Ausgewanderten*¹⁸ narrano l'inutile fuga dalle proprie radici di quattro anziani, indelebilmente marchiati dal loro destino di ebrei. Ma già il primo volume di narrativa di Sebald, *Schwindel. Gefühle*¹⁹, pubblicato nel 1990, riunisce quattro storie di viaggio, e in ben tre casi si tratta di viaggi in Italia.

einen kaum spürbaren Luftzug, durch ein zur Erde sinkendes Blatt oder durch einen von einem Auge zum anderen quer durch eine Menschenversammlung gehenden Blick. Nicht einmal in der Rückschau können wir erkennen, wie es wirklich vordem gewesen und zu diesem oder jenem Weltereignis gekommen ist.» La traduzione di questa e delle successive citazioni è di chi scrive.

¹⁰ *Ibidem*, p. 264.

¹¹ Sebald, *Konstruktionen der Trauer. Günter Grass und Wolfgang Hildesheimer in Campo Santo* (nota 4), pp. 101-28.

¹² S. Löffler, «Melancholie ist eine Form des Widerstands». *Über das Saturnische bei W. G. Sebald und seine Aufhebung in der Schrift* in «Text+Kritik» (nota 5), pp. 103-11.

¹³ Cfr. Rovagnati, *Approdi negati. Destini di ebrei nella prosa di W.G. Sebald*, in «Cultura Tedesca» 16 (aprile 2001), *Juden*, cur. Roberta Ascarelli, pp. 187-203.

¹⁴ R. Moritz, *Aus dem Setzkasten der vergessenen Dinge: W. G. Sebald und die Lebensbeichte des Jaques Austerlitz* in «Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft, Kultur» 81, 7/8 (2001), pp. 60-1.

¹⁵ M. R. Weber, *Sechzehn Wege zu Austerlitz* in «Neue deutsche Literatur. n.d.l.» 49 (2001), pp. 100-108.

¹⁶ Sebald, *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Eichborn, Frankfurt a.M. 1995.

¹⁷ Th. Kastura, *Geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration. W. G. Sebalds interkulturelle Wallfahrten in die Leere* in «Arcadia» 1/2 (1996), pp. 197-216; C. Albes, *Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu W. G. Sebalds «englischer Wallfahrt» Die Ringe des Saturn*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft» 46 (2002), pp. 279-385.

¹⁸ Sebald, *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Eichborn, Frankfurt a.M. 1992.

¹⁹ Sebald, *Schwindel. Gefühle*, Eichborn, Frankfurt a.M. 1990. Il testo è qui citato con l'abbr. SG secondo l'edizione tascabile uscita a Francoforte da Fischer nel 1996.

Le «Italienische Reisen» di Sebald – per comodità si sovrappongono qui autore e narratore, pur nella consapevolezza dell'insufficienza di quest'identificazione, giustificata soltanto dai numerosi spunti autobiografici presenti nei testi e da me personalmente discussi con lo scrittore per lettera o di persona - non sono tuttavia intraprese sulle tracce di Goethe, né presentano la penisola mediterranea come «la terra dove fioriscono i limoni»; i viaggi in Italia non sono affatto per Sebald percorsi verso una luce liberatoria e una bellezza edificante, ma, senza eccezione, transiti attraverso un territorio in qualche modo ferito - dalla guerra, da cataclismi naturali o dall'incuria - che, come qualsiasi altro luogo presente nelle pagine di questo cupo scrittore, è pervaso dalla malattia e dalla morte. L'ingresso in Italia non si configura come accesso alla solarità meridionale, né tanto meno come ingresso in una palestra di formazione etico-estetica secondo i canoni del classico «Bildungsroman»; non c'è in Sebald l'ansia di raggiungere le grandi capitali dell'arte, l'impellenza di vedere Firenze o di arrivare a Roma. I viaggi in Italia di Sebald si limitano a uno spazio geografico ben circoscritto della penisola, quello settentrionale, che si estende dal Piemonte alle Venezie e non procede verso sud oltre Bologna, salvo una breve incursione a Volterra.

Inoltre, come succede nel primo e nel terzo racconto di *Schwindel. Gefühle*, non si tratta sempre di viaggi compiuti dal narratore in prima persona: spesso Sebald si concentra su esperienze altrui e ricorre alla tecnica del «viaggio nel viaggio», innestando cioè su un percorso geografico uno o più tragitti diversi e fuorvianti, vuoi concreti vuoi inventati. Questo espediente concede al prosatore mille possibili digressioni e diramazioni, che si riflettono anche in quella sua prosa singolare²⁰ che spesso costringe il lettore a trattenere a lungo il respiro, perché i periodi, ricchi di termini inusitati, prima di giungere a conclusione si snodano in una serie di labirintiche frasi ipotattiche.

Nel primo racconto del volume *Schwindel. Gefühle*, intitolato *Beyle oder das merckwürdige Faktum der Liebe* (5-37), Sebald ricostruisce la vita di Henry Beyle, alias Stendhal, dalla «traversata leggendaria delle Alpi» da lui compiuta al seguito di Napoleone nel 1800 all'età di diciassette anni, fino alla morte, che colse l'ex ufficiale, ormai diventato un grande romanziere, la sera del 22 marzo del 1842. Si tratta di un breve ma intenso psicodramma che trae spunto dalla storia della propria vita stilata dallo stesso Beyle/Stendhal all'età di cinquantatré anni. Il testo diventa per Sebald l'occasione per dimostrare sia l'inattendibilità di ogni autobiografia, miscuglio inevitabilmente indistricabile di «poesia e verità», sia la fallace selettività della memoria, che non permette mai di ricostruire nella sua completezza neppure un singolo episodio di un'esistenza. Il viaggiatore che giunge in Italia è dunque in questo caso uno Stendhal nel pieno della pubertà, pronto all'ingresso nel mondo degli adulti, iniziazione che si compie poi con il suo arrivo a Milano.

La città di Ivrea, la prima località italiana menzionata nel racconto, pur avendo una sua plausibilità geografica, serve a Sebald soprattutto per illustrare come il nostro bagaglio d'informazioni non ci permetta mai di esperire la realtà come qualcosa di assolutamente nuovo per noi, in grado di proporci emozioni che non ci siano già state suggerite in precedenza da altre suggestioni. Così, quando Beyle scorge dall'alto delle montagne l'immagine vespertina di Ivrea, ubicata là dove la valle cede alla pianura, la sovrappone mentalmente a una vecchia stampa della città piemontese in cui si era imbattuto qualche anno prima:

Non si dovrebbero quindi mai, così consiglia Beyle, comperare belle stampe con panorami o vedute di luoghi che si incontrano in viaggio. Perché la stampa occupa già l'intero spazio del ricordo che potremmo avere di qualcosa, anzi si potrebbe addirittura dire che lo distrugge²¹.

Ogni vissuto, insomma, è in qualche modo frutto di una devianza che impedisce a distanza ogni autenticità della memoria. L'Italia, in adesione a un cliché assai diffuso e spesso abusato, è, come si sa, il paese del bel canto: giunto a Ivrea, anche Beyle si reca con un commilitone all'Emporium per

²⁰ F. Loquai, *Erinnerungskünstler im Beinhaus der Geschichte: Gedankenbrosamen zur Poetik W. G. Sebalds* in F. L. (Hrsg.), *W. G. Sebald*, Igele, Eggingen 1997.

²¹ SG, p. 12: «Man sollte darum, so rät Beyle, keine Gravuren von schönen Aus- und Ansichten kaufen, die man auf Reisen sehe. Denn eine Gravure besetzt bald schon den ganzen Platz der Erinnerung, die wir von etwas hätten, ja, man könne sogar sagen, sie zerstöre diese».

assistere a una rappresentazione de *Il matrimonio segreto* di Cimarosa. E' qui che l'ufficiale verifica per la prima volta «lo strano fatto dell'amore», che gli fa sembrare bellissima la cantante strabica e bruttina che interpreta la parte della protagonista. Tutto il racconto, da questo momento, è giocato sull'incolmabile divario fra le esigenze fisiologiche e quelle spirituali dell'amore, sulla bipolarità fra l'impellenza fisica di Beyle di soddisfare i propri bisogni sessuali nei bordelli milanesi, dove contrae la sifilide, e il suo bisogno d'invaghirsi perdutamente di donne irraggiungibili, di votarsi a passioni tanto intense quanto frustranti perché inappagabili. L'amore è, in ogni caso, qualcosa di patologico; che sia consumato o sublimato, esso è fonte di sconcerto e di vertigine, di «Schwindel», appunto, nel suo duplice significato: perdita dell'equilibrio fisico e psichico, ma insieme anche imbroglio, raggiro, abbindolamento di cui ogni individuo è al contempo artefice e vittima. Non certo più rasserenante dell'esperienza amorosa di Beyle è il paesaggio che le fa da fondale. La campagna lombarda non è presentata come una terra ubertosa, abitata da alacri contadini, ma come un gran cimitero, quello intorno a Marengo, dove nel 1800 si svolse la cruenta battaglia che vide la vittoria dell'esercito di Napoleone sugli Austriaci. I toni in cui Sebald descrive lo sterminio di uomini e animali sulla piana di Marengo non sono molto diversi da quelli con cui illustra la battaglia di Waterloo nel quinto capitolo di *Die Ringe des Saturn*, rivissuta virtualmente sullo schermo di un panorama. Anche in quell'occasione Sebald rievoca «Fabrizio, il giovane eroe di Stendhal», che gli sembra di veder «vagare per la battaglia pallido e con gli occhi ardenti»²²: la prosa di Sebald si snoda infatti su un continuo rimando a suggestioni letterarie, in un gioco di corrispondenze e rinvii²³ che si ripropongono in sempre nuove situazioni.

Moltissimi sono gli autori che attraversano l'opera di Sebald; le pagine di *Die Ringe des Saturn* sono disseminate, per esempio, di microbiografie, come quelle di Chateaubriand, Swinburne o Conrad, per citare solo alcuni dei grandi della letteratura europea presenti nel volume. Scrittori costantemente ricorrenti nelle sue pagine, vuoi per citazione diretta, vuoi per semplice allusione, sono poi l'ammiratissimo Vladimir Nabokov, prosatore ed entomologo, Adalbert Stifter, botanico minuzioso fino alla pedanteria come Sebald stesso, Johann Peter Hebel, maestro di saggezza pur attraverso la brevità delle sue storie da calendario.

In *Schwindel. Gefühle* lo scrittore onnipresente e che, con il suo ripresentarsi ossessivo conferisce unitarietà ai quattro racconti riuniti sotto questo titolo, è Franz Kafka. Il prosatore praghese sembra quasi perseguitare Sebald nel racconto *All'estero*, in cui sono descritti in prima persona ben due viaggi nel Nord d'Italia, compiuti dell'autore stesso rispettivamente nell'ottobre del 1980 e nell'estate del 1987.

Anche in questo caso, a dominare su tutto è un costante senso di vertigine, perché il terreno su cui l'inquieto viaggiatore si muove non si presenta mai come qualcosa di solido e di stabile su cui procedere sicuri, ma somiglia piuttosto a una distesa di insidiose sabbie mobili, dove è impossibile mantenere l'equilibrio, perché le coordinate del mondo fenomenico sfumano di continuo in un velo di malinconia, impedendo all'osservatore di ricostruire i fatti in maniera da poter affermare con certezza definitiva che essi si siano davvero svolti in quel modo e non in un altro. L'intreccio, a tratti sfuggente, di passato e presente, di vita e di morte, di documento e visione, rende la verità ultima sempre inafferrabile; di essa, in qualche raro momento di luce, si coglie al massimo un frammento che si cristallizza per un istante e che tuttavia continua a restare inattendibile, perché è soltanto un brandello, uno stralcio in una gamma infinita di possibilità altrettanto plausibili. L'io del viaggiatore, «insalvabile» come quello di Hermann Bahr, è cosciente della propria insufficienza: sa che gli è preclusa la conoscenza del mondo esterno, che in fondo altro non è che mendace apparenza; da qui scaturisce il malessere invincibile che attraversa anche questa storia, interrotta nel suo fluire da momenti di irritazione, di inquietudine, di smarrimento, di sospensione della logica, da turbe e turbamenti che trovano legittimazione in una rete di analogie che non concedono mai di instaurare un rapporto di serenità né con le cose, né con gli altri, e neppure con il proprio sé.

²² W. G. Sebald, *Gli anelli di Saturno*, cur. Gabriella Rovagnati, Bompiani, Milano 1998, p. 60.

²³ P. C. Pfeiffer, *Korrespondenz und Wahlverwandtschaft: W. G. Sebalds «Die Ringe des Saturn»*, in «Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch – A German Studies Yearbook» 2 (2003), pp. 226-44.

Sebald, in questo racconto, è soltanto esteriormente in viaggio da solo verso l'Italia; in effetti l'ingerenza costante di una serie di conoscenze pregresse, suggerite dal proprio vissuto o mediate e deformate dalla lettura²⁴, si rivela coercitiva e fuorviante nella sua percezione della realtà, anche paesaggistica. Docente e critico di letteratura oltre che scrittore di pura finzione, Sebald sente cioè il fascino e il peso di una tradizione culturale che sa imprescindibile, ma anche fatalmente condizionante. Condivide la coscienza di come quest'eredità spirituale sia dono impagabile e insieme fonte di disagio, con altri due autori che gli sono particolarmente cari: lo svizzero Robert Walser, come lui «promeneur solitaire»²⁵, e il viennese Hugo von Hofmannsthal, di cui ha indagato l'ambivalente disposizione erotica in un'analisi sottile del romanzo frammentario *Andreas*²⁶. Di quest'opera in prosa si trovano per altro chiare tracce anche nella figura di Romana nel quarto racconto di *Schwindel. Gefühle*, testo che tuttavia, data la sua ambientazione non italiana, non troverà spazio in quest'indagine.

Sebald, insomma, non può mai guardare il paesaggio che lo circonda solo coi suoi propri occhi; la sua scrittura si nutre inevitabilmente anche di suggestioni suggeritegli da altri scrittori, ai quali, da studioso, egli si accosta prendendo le mosse dalla biografia e interpretandone i testi sulla base delle distorsioni e perversioni, esplicite o represses, delle loro personalità.

La struttura stessa del volume *Schwindel. Gefühle* conferma questo costante gioco di rimbalzi fra il saggista e il narratore; nel libro, al viaggio di Stendhal segue il duplice «viaggio in Italia» di un io narrante che è facile, anche se non necessario, sovrapporre allo scrittore stesso; il terzo racconto ha invece per protagonista Franz Kafka, che nel 1913 – esattamente un secolo dopo Stendhal – soggiorna sul Lago di Garda per una cura termale, mentre nella quarta storia - *Il ritorno in patria*, anche questo un titolo in italiano già nell'originale - la voce narrante torna a essere quella di un personaggio identificabile in gran misura con Sebald stesso che, dopo anni d'assenza, si reca in visita al suo paese natale nella Germania meridionale - lo scrittore era nato nel 1944 a Wertach, nello Allgäu -, scontrandosi con un ambiente estraneo e ostile che toglie ogni dolcezza (e sdolcinatezza) alla nostalgia.

Nel racconto *All'estero*, Sebald sovrappone alla propria esperienza un densa e intricata rete di influenze esterne, che rende ogni luogo già noto anche se no lo si è mai visto prima. Così Venezia, che Sebald, partendo da Vienna con il treno della sera, raggiunge di primo mattino, è vissuta come attraverso una serie di filtri. La città, immersa nella nebbia, risulta subito inquietante:

Chi si addentra all'interno di questa città non sa mai che cosa sarà la prossima cosa che vedrà o da chi verrà visto nell'istante successivo. Non appena si calca la scena, si abbandona immediatamente il palcoscenico per un'altra uscita. Queste brevi comparse sono di una teatralità addirittura oscena e hanno nello stesso tempo in sé qualcosa come di una congiura, nella quale si viene coinvolti senza averne voglia e senza esserne richiesti. Se si procede dietro qualcuno per una calle per il resto vuota, basta una semplice accelerazione del passo per metter paura a colui che si segue. Per contro si diventa spesso facilmente dei perseguitati. Confusione e gelido spavento si alternano²⁷.

Salendo su un vaporetto in questo stato d'angoscia, l'io narrante crede di individuare in un passeggero il re Ludwig II di Baviera nella «città inquinata Venezia merda», come Sebald cita in

²⁴ M. Swales, *Intertextuality, Authenticity, Metonymy? On Reading W. G. Sebald in The Anatomist of Melancholy* (nota 7), pp. 81-7.

²⁵ Sebald, *Le promeneur solitaire*, in *Logis in einem Landhaus*, Hanser, München, Wien 1998, pp. 127-68.

²⁶ Sebald, *Venezianisches Kryptogramm. Hofmannsthals «Andreas»* in *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Kafka*, Fischer, Frankfurt a. M. 1994 (1° ed. Salzburg 1985), pp. 61-77.

²⁷ SG, p. 63: «Wer hineingeht in das Innere dieser Stadt, weiß nie, was er als nächstes sieht oder von wem er im nächsten Augenblick gesehen wird. Kaum tritt einer auf, hat er die Bühne durch einen anderen Ausgang wieder verlassen. Diese kurzen Expositionen sind von einer geradezu theatralischen Obszönität und haben zugleich etwas von einer Verschwörung an sich, in die man ungefragt und unwillentlich einbezogen wird. Geht man in einer sonst leeren Gasse hinter jemandem her, so bedarf es nur einer geringfügigen Beschleunigung der Schritte, um diejenigen, den man verfolgt, die Angst in den Nacken zu setzen. Umgekehrt wird man leicht selbst zum Verfolgten. Verwirrung und eisiger Schrecken wechseln einander ab».

un italiano per la verità approssimativo; quando poi scende in Riva degli Schiavoni per prendere il caffè, non legge solo il «Gazzettino», ma sfoglia anche il *Tagebuch auf der Reise nach Italien* di Franz Grillparzer, l'ipersensibile impiegato che, durante una sosta a Venezia nel 1819, aveva paragonato il Palazzo dei dogi a un cocodrillo informe. Quindi Sebald evoca la fuga dai Piombi di Casanova, riscrivendo uno degli episodi più citati dall'autobiografia dell'avventuriero veneziano, pubblicato per la prima volta a Praga già nel 1788. Si tratta cioè di un brano reso noto già prima della completa stesura delle sue memorie²⁸, alla quale Casanova provvide nel castello di Dux, in Boemia, come anche Sebald ricorda nel suo ultimo romanzo, *Austerlitz*²⁹. L'evocazione di questa leggendaria impresa del libertino veneziano serve a Sebald per aumentare ulteriormente il senso di smarrimento del lettore, perché la ri-scrittura di questo avvenimento si chiude con un complesso gioco di interrelazioni. Per poter stabilire con esattezza la data e l'ora della propria evasione dal carcere veneziano, Casanova chiama infatti in causa *L'Orlando furioso* di Lodovico Ariosto e, applicando al testo un sistema matematico complesso, stabilisce che la data corrisponde a quella indicata nella settima strofa del nono canto del poema: *Tra il fin d'ottobre e il capo di novembre*, pure citata in italiano nel testo. Grazie a una delle molte coincidenze che attraversano il testo, anche la sosta di Sebald nel bar di Venezia sito fra il Danieli e Santa Maria della Visitazione, ha luogo il 31 ottobre, ossia nello stesso giorno in cui Casanova era evaso dai Piombi con il verso dantesco sulle labbra: *E quindi uscimmo a rimirar le stelle*. Questa serie di rinvii dotti rende il testo di Sebald estremamente difficile, soprattutto per il lettore medio tedesco, per il quale né Dante né Ariosto fanno parte delle letture scolastiche canoniche.

Nella sua descrizione di Venezia Sebald non si sofferma né sulla Basilica di S. Marco né sul ponte di Rialto; evita cioè accuratamente le mete più classiche del turista medio, e di notte esce in mare con un estraneo appena incontrato, certo Malachio, per osservare lungo il Canale della Giudecca l'operosità inarrestabile del mulino Stucky; questo edificio industriale di mattoni scuri, squadrato e funzionale, è molto simile a tanti palazzi di quella fuliginosa Manchester al centro del suo secondo libro, *Die Ausgewanderten*, e non molto diverso dalle tante costruzioni descritte nei libri successivi, tutte immerse in un alone di sinistra impenetrabilità.

Gli esterni di Venezia sono tutti avvolti in una nebbia autunnale che attutisce i suoni e ottunde i sensi. L'interno del buffet della Stazione Santa Lucia, in compenso, somiglia a una bolgia infernale, inondata di voci e rumori, dove prendere un cappuccino somiglia a un'ardua lotta per la sopravvivenza.

In questo bar affollatissimo che gli pare uno scorticatoio ricolmo di teste mozzate, il viaggiatore si sente perseguitato dallo sguardo di due uomini che lo inseguiranno nel suo percorso e gli si ripresenteranno minacciosi, pur nella loro immaterialità, durante una visita all'arena di Verona.

Il bar descritto qui è quello della stazione di Venezia, ma potrebbe essere ubicato in qualsiasi altro luogo al mondo, perché tutti i locali - e sono numerosissimi - di tutti i libri di Sebald hanno qualcosa di allarmante e di macabro, perché, come tutte le locande presenti nel *Castello* di Kafka, sono luoghi di connessione fra l'aldiquà e l'aldilà, circondati dalla «subterranean Atmosphäre der domus exilis plutoniane»³⁰.

Non fanno eccezione neppure i locali di ristoro in Italia, che per Sebald, contro l'opinione comune, non è neppure la terra per antonomasia della gastronomia. Spiacevole e asfissiante fino al malessere fisico gli si presenta la pizzeria di Verona dove entra per mangiare un boccone:

Il pavimento e le pareti erano di un orrendo colore marinaro che distrusse in me ogni speranza di rivedere un giorno la terra ferma. La suggestione di essere circondato da ogni parte da acqua venne completata da un pezzo di mare che mi pendeva di fronte, appena sotto il soffitto, in una cornice dorata color bronzo stufa. Come in genere è tipico delle marine, raffigurava una nave che nella parte superiore si stava sollevando su

²⁸ Cfr. Gabriella Rovagnati, *Giacomo Casanova e la «Wiener Moderne»*, in *TranScrizioni. Percorsi interculturali nella lingua e nella letteratura tedesca*. Atti del Convegno dell'A.I.G., Bari, 3 - 5 giugno 2004 [in corso di stampa].

²⁹ W. G. Sebald, *Austerlitz* (nota 2), p. 288.

³⁰ Sebald, *Das unentdeckte Land. Zur Motivstruktur in Kafkas Schloß* in *Die Beschreibung des Unglücks* (nota 26), pp. 78-92, cit. p. 89.

una cresta d'onde di color turchese, con corone di schiuma bianca come neve, per affondare invece nella parte posteriore nelle profondità che sbadigliando si spalancano sotto la poppa. Era evidentemente l'istante prima della catastrofe. Ero sempre più in preda a una sensazione di malessere. Dovetti spingere a lato il piatto con la pizza mangiata a mala pena per metà e aggrapparmi con le mani al bordo del tavolo come uno che soffre di mal di mare s'attacca al parapetto. Sentivo la fronte diventarmi fredda per la paura, ma non ero in grado di chiamare il cameriere e di chiedere il conto.³¹

Di Verona Sebald non inserisce nel testo una fotografia dell'Arena o del Verone di Giulietta, simboli della città per ogni guida turistica, ma una copia del conto di questa pizzeria, di cui uno dei proprietari si chiama significativamente Cadavero Carlo.

Durante il suo giro nel Veneto l'io narrante si sente ovunque braccato, per cui fugge da questo paesaggio autunnale per cercare di nuovo rifugio oltre frontiera. Sette anni più tardi, nel tentativo di esorcizzare l'incubo di questa «Winterreise», il narratore/Sebald ripete lo stesso viaggio in estate. A Venezia, però, lo coglie immediatamente lo stesso senso di disagio: è infastidito dalla stazione ferroviaria, trasformata in una sorta di dormitorio di massa, non meno che dalla chiatta che gli scivola dinanzi mentre prende appunti, carica di «Bergen von Müll», di montagne di pattume, e lungo i cui bordi vede correre un grosso ratto che poi si tuffa nell'acqua a testa in giù. Tutto quello che Venezia gli prospetta non ha più nulla del fascino catturato dai versi di Conrad Ferdinand Meyer o dalle pagine di Hugo von Hofmannsthal, di Franz Werfel o di Thomas Mann³². La decadenza si è trasformata in mero degrado, come nei testi più brutali di Peter Turrini.

Poiché Venezia è soltanto fonte di ribrezzo, il viaggiatore procede per Padova, dove visita la cappella degli Scrovegni. Neanche l'arte, tuttavia, è per lui motivo di consolazione: del capolavoro di Giotto quello che più lo colpisce è «il lamento muto sull'infelicità infinita che da quasi settecento anni innalzano gli angeli che colà aleggiano»³³. Non diversamente dall'angelo della storia di Benjamin, già le creature di Giotto non possono che disperarsi di fronte al dilagare dell'umana disgrazia.

Ripartendo da Padova, l'io narrante si mette dichiaratamente sulle tracce di Franz Kafka che nel settembre del 1913, provenendo da Venezia, aveva fatto sosta a Desenzano. Anche di questo luogo, comunemente considerato un pittoresco paese lacustre, Sebald coglie soltanto gli aspetti sinistri: la fatiscenza della stazione ferroviaria con i suoi orinatoi imbrattati, l'assenza colpevole del personale di servizio, il litigio inscenato beffardamente dai taxisti con i carabinieri, colti in flagrante per divieto di sosta sul piazzale antistante. Nulla suggerisce serenità al viaggiatore che ormai si è rivelato come una sorta di sosia del cacciatore kafkiano, di quello *Jäger Gracchus* che non trova pace neppure oltre la morte, la cui figura, nel suo assillante riproporsi, conferisce unitarietà al volume.

Un nuovo incontro con il fantasma raddoppiato di Kafka sorprende il protagonista nel tragitto in autobus da Desenzano a Limone del Garda, quando lo scrittore di Praga gli si materializza dinanzi sotto le sembianze di due gemelli siciliani:

³¹ SG, p. 92-93: «Der Bodenbelag und die Wände waren in einem gräßlichen maritimen Blau gehalten, das in mir jede Hoffnung, je wieder festes Land sehen zu dürfen, zunichte machte. Die Suggestion, allseits von Wasser umgeben zu sein, wurde vervollständigt durch ein Seestück, welches mir gegenüber in einem mit goldener Ofenbronze gestrichenen Rahmen knapp unter der Decke hing. Es stellte, wie das bei einem Seestück gemeinhin der Fall ist, ein Schiff dar, das zuoberst auf einem türkisgrünen Wellenkamm mit schneeweißen Schaumkronen eben sich neigt, um in die unter seinem Bug sich öffnende gähnende Tiefe hiununterzustürzen. Es war offensichtlich der Augenblick unmittelbar vor der Katastrophe. Mehr und mehr wurde ich von einem Gefühl des Unwohlseins ergriffen. Ich musste den Teller mit der kaum zur Hälfte gegessenen Pizza beiseite schieben und mit den Händen mich an der Tischkante einhalten wie ein seekranker an der Reling. Ich spürte, wie meine Stirn kalt wurde vor Angst, vermochte es aber nicht, den Keller herbeizurufen und die Rechnung zu verlangen».

³² Sulla Venezia di Sebald cfr. Gabriella Rovagnati, *Das unrettbare Venedig des W. G. Sebald* in F. Loquai, M. Atze (Hrsgg.), *W. G. Sebald*, 2005 [in corso di stampa].

³³ SG, p. 100: « die lautlose Klage, die seit nahezu siebenhundert Jahren von den über dem unendlichen Unglück schwebenden Engeln erhoben wird».

[...] quell'attaccatura dei capelli che si insinua ampia nella fronte, gli stessi occhi scuri e folte sopracciglia, le stesse grosse orecchie con i lobi attaccati saldi³⁴.

Il «fahren» si riduce così, in maniera più o meno esplicita, a un «nach-fahren», a una ripetizione, a un raddoppiamento del percorso, mentre il «Doppelgänger», il doppio angoscioso dei romantici, qui ulteriormente raddoppiato, si conferma origine di esperienze perturbanti³⁵. Il passeggero, che chiede ai genitori dei due gemelli di poter avere una loro fotografia, viene infatti frainteso dagli schivi siciliani tradizionalisti, e considerato un lascivo pederasta. Anche questo dettaglio anticipa gli eventi che saranno descritti nel terzo racconto, e sottolinea il desiderio dello scrittore di sottrarre a ogni vissuto, anche al proprio, il tratto dell'unicità. Tutto il volume, si può dire, è una sorta di stilizzazione della vicenda biografica personale nel segno di Kafka.

A Limone, località del Lago di Garda che collega questo secondo racconto al terzo del volume, Sebald rievoca un'esperienza autobiografica a cui teneva evidentemente in maniera particolare. Mentre mi occupavo della traduzione di questo suo volume di prosa, che purtroppo non è stata poi pubblicata³⁶, lo scrittore mi parlò più volte di questa sua sosta allo Hotel Sole, lasciando intuire la propria affettuosa simpatia per l'albergatrice Luciana ed esprimendomi (anche per lettera) il suo desiderio di cambiare nel testo il nome di questa persona e dei suoi parenti, per discrezione e per non incorrere in qualche scorrettezza³⁷. Nella versione italiana del volume, ora pubblicata, questo non è avvenuto.

Nell'episodio di Limone la tenerezza e la dolcezza traspaiono comunque solo per qualche istante. In verità anche questa cittadina, un tempo famosa per la produzione d'agrumi, è descritta da Sebald come spazio della melanconia e del corteggiamento del baratro: per sfuggire alle folle di villeggianti - quasi tutti tedeschi, come constata con risentimento - e alla loro rumorosità, lo scrittore intraprende da solo di notte una gita in barca sul lago, alla ricerca di quell'oscurità che è chiara messaggera di morte:

Accesi la lampada della barca e remai per metà verso la riva e per metà incontro alla brezza che di notte spira da nord sopra il lago. Raggiunta l'ombra oscura delle pareti rocciose, ritrassi i remi. Lentamente tornai ora in direzione del porto. Spensi la lampada a poppa e sollevai lo sguardo in alto dove sopra la roccia le stelle erano spuntate con tale dovizia che parevano non avere spazio sufficiente e si toccassero fra loro³⁸.

Il due agosto del 1987 è l'unica giornata di questo viaggio che Sebald, intento a scrivere e a leggere sulla terrazza dell'albergo dove Luciana si occupa amorevolmente di lui, definisce «ein friedlicher Tag», una giornata tranquilla, benché anche l'impercettibile e forse involontario contatto fisico con l'albergatrice scateni in lui sensazioni perturbanti, caratterizzate da «un che d'inconsistente, spettrale, sconvolgente»³⁹.

³⁴ SG, p. 105: «Beide hatten sie den weit in die Stirn hereingehenden Haaransatz, dieselben dunklen Augen und dichten Brauen, dieselben großen, ungleichen und an den Läppchen festgewachsenen Ohren».

³⁵ Per un'analisi dettagliata del racconto si veda M. Atze, *Koinzidenz und Intertextualität. Der Einsatz von Prätexten in W. G. Sebalds Erzählung «All'estero»* in W. G. Sebald (nota 20), pp. 151-75.

³⁶ La mia esperienza come traduttrice di questo scrittore meriterebbe un saggio a parte. Sebald, che dedicava alle traduzioni dei suoi testi un'attenzione maniacale, aveva già controllato personalmente la versione di *Vertigini*, da me consegnata all'editore secondo i termini del contratto, quando, per dissapori intervenuti fra lo scrittore e la Casa Editrice, l'agente americano di Sebald decise di passare da Bompiani ad Adelphi, per i cui tipi nel frattempo il volume è uscito nella traduzione di Ada Vigliani. Questo scorretto modo di procedere è sintomatico del ruolo subalterno a cui viene sempre relegato il traduttore nella complessa dinamica fra autore, agente ed editore.

³⁷ Lo scrittore mi ribadì più volte il desiderio di cambiare, nella versione italiana, il nome dell'albergo - Hotel Sole - e degli albergatori Michelotti di Limone. Nella versione di Ada Vigliani questo desiderio non è stato rispettato.

³⁸ SG, p. 105: «Ich zündete die Bootslampe an und rudere halb dem Ufer, halb der Brise entgegen, die in der Nacht von Norden her über den See streicht. Im tiefen Schatten der Felsenwände angelangt, zog ich die Ruder ein. Langsam trieb ich nun zurück in die Richtung des Hafens. Ich löschte die Lampe im Bug, legte mich nieder im Boot und schaute in die Höhe hinauf, wo sie Sterne über den Felsen hervortraten in einem Übermaß, als könnten sie nicht Platz finden und als berühre einer den andern».

³⁹ SG, p. 115: «etwas Gewichtsloses, Geisterhaftes, [...] durch und durch Gehendes».

A questo rimescolio intimo si aggiunge, già il giorno seguente, la scomparsa del passaporto di Sebald, consegnato per sbaglio a un altro ospite dell'albergo; questo inconveniente, uno dei tanti dettagli del libro che segnalano momenti di smarrimento dell'identità personale, costringe il viaggiatore a recarsi a Milano per ottenere dal Consolato un nuovo documento per il rimpatrio, poi riprodotto all'interno del testo.

Altra immagine duplicata è la piantina della città lombarda, acquistata all'arrivo, che immediatamente appare a Sebald come un labirinto tondo e torvo; l'impressione negativa, che la città gli suggerisce già sulla carta, trova conferma quando, avviandosi a prendere un taxi, viene aggredito da due borsaioli che tentano di sottrargli il portafogli. Alla mia domanda, se non si fosse lasciato influenzare in questo passo dai diffusi pregiudizi, secondo i quali l'Italia è un paese d'imbroglioni e di ladri, Sebald affermò che l'aggressione dei due borsaioli non era un'invenzione, ma che l'episodio gli era davvero occorso, ad aumentare la sua subitanea percezione negativa della metropoli lombarda. Nel testo, il maleficio che sembra incombere fin dall'inizio sulla città, prosegue nel segno di una pericolosità pietrificante durante tutto il breve soggiorno di Sebald a Milano. La stanza dell'albergo dove alloggia, immersa in un'afa soffocante, dà su «una foresta d'antenne» e sull'«abisso dei cortili interni» oppressi dall'afa, mentre il letto, sul quale il viaggiatore si sdraia vestito a braccia incrociate percependo ben presto una sorta di paralisi agli arti, non gli concede tregua. Solo dopo una lunga doccia giunge il sonno, che trapassa in un sogno colmo di reminescenze infantili.

Il mattino seguente, al Consolato tedesco Sebald s'imbatte in una famiglia a dir poco stravagante, e intraprende poi una passeggiata per le vie di Milano, ben sapendo che il girovagare per quella città, «ricolma del traffico più terribile», gli avrebbe procurato soltanto sofferenza.

Puntuale la sua ansia preventiva trova convalida in un crescendo di malessere, che raggiunge l'apice durante la sua visita al Duomo. La sosta all'interno della monumentale chiesa si trasforma in un momento di totale amnesia, di blocco di ogni capacità evocativa. Anche da Milano Sebald fugge come braccato da una negatività che non gli dà pace, e si reca di nuovo a Verona. Non bisogna tuttavia pensare che solo la città tentacolare susciti in lui simili emozioni negative; da questo senso diffuso d'angoscia lo scrittore non si libera mai, né visitando città di provincia e neppure ritirandosi in campagna: i suoi paesaggi sono sempre e ovunque paesaggi di desolazione che mettono in evidenza l'assurdità del vivere. Il viaggio in Italia non è allora diverso, nella sostanza, da quello degli *Emigrati* verso Manchester, o dal *pellegrinaggio* attraverso il Suffolk o ancora dal percorso di Jaques Austerlitz a Theresienstadt e poi a Praga sulle tracce dei propri parenti, vittime dell'olocausto.

I paesaggi di Sebald sono tutti sostanzialmente uguali, perché sono sempre e solo pretesti. Ma nella ripetizione di questo motivo non c'è a mio parere - come sostengono Ruth Klüger⁴⁰ e Sigried Löffler⁴¹ - un crescendo che raggiunge l'apogeo con l'ultimo romanzo. Al contrario, l'iterazione di queste pennellate nero su nero anche nella descrizione dei panorami rende gli ultimi libri di Sebald assai più manierati e prevedibili; l'atteggiamento disperante che nei primi testi narrativi risulta convincente, somiglia man mano sempre più a una posa, e il riproporsi costante dello stesso schema narrativo sembra suggerito dal desiderio di non rinunciare a una formula che ha funzionato, più che dall'intrinseca necessità del testo⁴².

Ma torniamo a Verona e al nuovo soggiorno di Sebald nella città scaligera. Al sollievo iniziale dovuto alle attenzioni degli albergatori, al riposo notturno e a una stranamente «stupenda» colazione di cui Sebald si bea al suo arrivo, subentra immediatamente lo sconforto, quando lo scrittore si reca alla biblioteca civica per studiare i ritagli di giornali lì conservati, risalenti al 1913, vale a dire all'anno del soggiorno di Kafka a Verona e dei primi trionfi della musica di Verdi all'Arena. Riaffiorano così una serie di immagini ed evocazioni negative, dalle malattie veneree, già di

⁴⁰ R. Klüger, *Wanderer zwischen falschen Leben* (nota 5).

⁴¹ S. Löffler, *Melancholie ist ein Form des Widerstands* (nota 12).

⁴² Th. Wirz, *Schwarze Zuckerwatte. Anmerkungen zu W. G. Sebald*, in «Merkur» 55 (2001), pp. 530-34.

Stendhal, al cimitero genovese di Staglieno, finché, come uscendo da un tunnel di impressioni funeree, Sebald concentra la propria attenzione sull'incontro con l'amico italiano Salvatore in un bar vicino all'Arena, dove è in corso di svolgimento l'*Aida*.

Anche questo colloquio è un reticolo d'infiniti rinvii e rimandi, un esempio di quello stile che Michael Hamburger ha definito «peripatetic writing»⁴³. Nell'«Organizzazione Ludwig», per esempio, torna il fantasma del re bavarese incontrato da Sebald a Venezia, nella storia di *Aida* si ripropone un vicenda d'amore simile a quella attribuita a Stendhal, mentre al nome di Verdi si associa l'omonimo romanzo di successo di Franz Werfel, che Franz Kafka ricevette in dono dall'autore sul letto di morte.

In un'interrotta catena dagli anelli diseguali Sebald perviene così di nuovo a Kafka, protagonista del racconto successivo. Il testo si svolge cioè su una linea spiraliforme, seguendo una circolarità che si frange, si supera e si reitera prima di dimostrare l'impossibilità di arrivare alla chiusura del cerchio. Perché i testi di Sebald constatano, verificano, producono prove di cui confermano di continuo e in modi diversi la validità, condannano, ma non offrono mai spiragli né di speranza né ancor meno di salvezza, e sfociano nella catastrofe. Il libro si chiude non a caso con la visione apocalittica di una deflagrazione che riduce in cenere la città di Londra⁴⁴.

Alla base del terzo racconto di *Schwindel. Gefühle* c'è un'approfondita lettura di Kafka, e non solo dei racconti e dei romanzi, ma anche dei diari e delle lettere; per Sebald, infatti - che infrange senza complessi il tabù del biografismo, così disprezzato da tanta critica letteraria più incline alla magniloquenza che al vero lavoro filologico - vita e opera di uno scrittore sono indissolubilmente intrecciate. L'episodio della biografia di Kafka intorno a cui ruota il racconto è esplicitato dal titolo: *Dr. K.s Badereise nach Riva*.

Kafka - ovvero K., come i protagonisti dei romanzi *Il castello* e *Il processo* - è presente in maniera più o meno fantasmagorica in tutti i libri di Sebald, dai versi degli anni ottanta fino a *Austerlitz*, mentre anche nelle prime pagine di *Die Ringe des Saturn* c'è p. es. un'evocazione esplicita del racconto *Die Verwandlung*.

Lo spirito di Kafka aleggia ovunque nelle pagine di Sebald, ma è quasi opprimente in *Schwindel. Gefühle*. Dopo che nel racconto *All'estero* lo scrittore di Praga era rimasto sullo sfondo come una sorta di «Doppelgänger» raddoppiato, nel terzo racconto egli torna a essere esplicitamente Franz Kafka, che nel 1913, in crisi con la fidanzata Felice Bauer, incontra a Riva del Garda, dove si è recato per una cura termale, una ragazza che gli piace, ma con la quale non va oltre un rapporto di amore platonico.

Il testo è un brulichio di richiami: qui Sebald cita non solo i diari e le lettere di Kafka, ma anche se stesso. Benché fisicamente nessuno lo accompagni, neppure Kafka compie da solo il proprio viaggio in Italia; la lettura del diario di Grillparzer o le disquisizioni su Stendhal di un alto ufficiale che pranza al suo stesso tavolo nell'albergo di cui è ospite, lo condizionano, acuiscono il suo senso di colpa nei confronti della fidanzata e distorcono sia la sua percezione del paesaggio sia la sua emotività erotica. Sebald abbozza la tesi secondo cui la crisi fra Franz e la fidanzata sarebbe da attribuire a una fascinazione di natura omosessuale da parte dello scrittore. Perché il viaggio è anche un momento di libertà dalle forme usuali di controllo sociale, e, come tale, anche momento di verifica di quella parte del sé che ognuno di noi rimuove come minacciosa.

Nei «Reisebilder» di Sebald, insomma, non è quindi importante chi sia in viaggio o quale sia la meta del viaggio; perché tutti i percorsi che questo scrittore descrive, anche quelli in Italia, sono viaggi al limite⁴⁵, compiuti sotto il segno di Saturno⁴⁶, spinti fino all'ultima frontiera della

⁴³ M. Hamburger, *W. G. Sebald in The Anatomist of Melancholy* (nota 7), p. 9s., cit. p. 9.

⁴⁴ Sul tema della deflagrazione finale cfr. Gabriella Rovagnati: *Die Quellen des Feuers. Zum apokalyptischen Schluß der Erzählung „Il ritorno in patria“*. In: W. G. Sebald, Hrsg. von Marcel Atze und Franz Loquai: Eggingen: Isele 2005 [in corso di stampa].

⁴⁵ Cfr. J. Catling, *Gratwanderungen bis an den Rand der Natur: W. G. Sebald's Landscape of Memory in The Anatomist of Melancholy* (nota 7), pp. 19-50; Anne Fuchs, *Die Schmerzenspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*, Köln, weimar, Wien, Böhlau, 2004.

percezione, della scrittura, della normalità, della vita; sono itinerari pericolosi e allettanti sul bordo dell'abisso, corteggiati dall'ansia del precipizio e dal desiderio di sparire nella tenebra definitiva.

L'Italia di Sebald non aderisce – se non nel breve episodio milanese dei borseggiatori - all'immagine tipica che consolidati pregiudizi hanno cristallizzato all'estero del nostro paese: non è un museo a cielo aperto, né il paese del sole e del mare; anzi persino pizza e cappuccino, simboli di italianità per ogni straniero, sono per Sebald forieri di sgomento. Perché l'Italia di Sebald, come tutti gli altri paesi da lui descritti, non è in fondo una precisa terra concreta, ma solo un pretesto; è uno dei tanti luoghi in cui egli si muove (o fa muovere i suoi personaggi) con l'intento di sfatare miti e di portare invece alla luce verità nascoste e sottaciute, alla ricerca di quei «ricongiungimenti» che erano stati anche l'ossessione di Hofmannsthal. L'ansia di raccordare in un'unità armoniosa presente e passato, regola e abnorme, corpo e psiche, vita e morte non è, però, supportata in Sebald dal credo in una palingenesi, dalla speranza che al sacrificio segua una resurrezione; perciò essa resta ovunque saturnalmente oppressa da una disperazione che nessun luogo riesce a smentire, che scatena sempre e dappertutto un senso di «vertigine» e invita di continuo ad abbandonarsi alla dissolvenza.

⁴⁶ Uno dei volumi della biblioteca di Sebald, ora acquisita con il lascito dal Deutsches Literaturarchiv di Marbach, è il libro di S. Sontag, *Under the Sign of Saturn*, London 1983, che contiene anche un ritratto di W. Benjamin (pp. 108-134). Sebald, come si deduce dalle molte sottolineature, condivideva l'analisi della personalità di Benjamin nel segno della malinconia. Nella biblioteca di Sebald è presente un'edizione completa dell'opera Benjamin, mentre per il resto i suoi libri, in gran parte tascabili, deludono ogni bibliofilo.