



Enthymema XXIV 2019

La Torre e il Giardino. Per un'interpretazione de *Gli anelli di Saturno* di W. G. Sebald come viaggio iniziatico

Andrea Rondini

Università di Macerata

Abstract – L'articolo intende proporre una lettura de *Gli anelli di Saturno* di W. G. Sebald come testo focalizzato attorno a un viaggio di tipo iniziatico. Nel testo sembrano infatti essere presenti una serie di graduali trasformazioni che portano il narratore-viaggiatore degli *Anelli* verso un progressivo avvicinamento a una forma di conoscenza più profonda del reale. Il percorso iniziatico prevede che il soggetto si affranchi dal peso del Tempo ed entri in una dimensione post-esistenziale e attinga una visione distaccata del mondo, sempre più orientata alla riconquista di un sapere basato sulla legge suprema dell'Analogia, tema chiave del libro. L'Analogia rappresenta la forma regolatrice del cosmo e il principio in grado di opporsi alla Distruzione attraverso una ricomposizione della vita che ne unisca per corrispondenza le componenti umane, naturali e animali.

Parole chiave – Distruzione; Analogia; Storia; Benjamin; Vista.

Abstract – The article proposes an analysis of W. G. Sebald's *Rings of Saturn* as a text focused on an initiatory journey. In the text there seems to be a path of gradual transformations that progressively lead the traveller-narrator to a deeper form of knowledge of reality. The initiatory journey provides for the subject to get rid of the burden of Time, to enter post-existential dimension and finally to take a detached view of the world in order to regain a knowledge based on Analogy. Analogy, one of the key themes in the book, is seen as the regulating form of the cosmos and as the principle that can withstand Destruction through correspondences between human, natural and animal components of life.

Keywords – Destruction; Analogy; History; Benjamin; Sight.

Rondini, Andrea. "La Torre e il Giardino. Per un'interpretazione de *Gli anelli di Saturno* di W. G. Sebald come viaggio iniziatico". *Enthymema*, n. XXIV, 2019, pp. 104-126.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/12068>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

La Torre e il Giardino. Per un'interpretazione de *Gli Anelli di Saturno* di W. G. Sebald come viaggio iniziatico

Andrea Rondini
Università di Macerata

1. Guardare dall'alto

Gli Anelli di Saturno di W. G. Sebald¹ potrebbero essere a ragione considerati un eccellente esempio di letteratura di viaggio. Infatti il libro si configura come un itinerario che il narratore svolge principalmente nel Suffolk, contea dell'Inghilterra orientale che si affaccia sul Mare del Nord. Tuttavia, più che considerare il libro da questa prospettiva, si proverà qui, invece, a proporre una lettura di tipo iniziatico, considerando il testo di Sebald un percorso simbolico compiuto dal narratore per acquisire una nuova identità, non più legata al perimetro storico e terreno bensì orientata verso un diverso orizzonte post-esistenziale e gnoseologico.

La prima tappa del viaggio è altamente significativa perché ritrae il protagonista in uno stato negativo e di crisi. Colto da attacchi di paralisi che lo costringono all'immobilità, il viaggiatore deve sospendere il suo cammino e farsi ricoverare presso l'ospedale di Norwich (A 13-14). Durante il ricovero, il narratore, appena può, lascia il letto e si riappropria della postura eretta. La sua prima decisione è quella di affacciarsi alla finestra. Lo sguardo direzionato verso la città rappresenta la prima occorrenza di un motivo fondamentale degli *Anelli*: lo sguardo dall'alto, lo sguardo distante e distaccato verso il mondo. «Mi levai in piedi» (15): al narratore sembra di «guardar giù da una scogliera verso un mare di pietre o una distesa di detriti, da dove le masse scure dei parcheggi multipiano sveltavano come giganteschi massi erratici. Nell'ora incerta sul far della sera non si vedevano passanti nelle vicinanze, tranne un'infermiera che stava appunto attraversando il desolato spiazzo verde davanti all'entrata» (15). Il soggetto dalla sua posizione separata non sente i rumori del mondo (la sirena dell'ambulanza) e afferma: «A quell'altezza ero circondato da un silenzio quasi completo, per così dire artificiale [...] guardavo giù dall'ottavo piano verso la città che sprofondava nel crepuscolo» (16). Già il risveglio semiosciente dopo l'operazione aveva posto il convalescente in una situazione di semi-appartenenza alla vita perché i «veli di vapore» (28) che lo avvolgono sono «analoghi» a quelli che possono emanare da un cadavere, nello specifico quello di Aris Kindt ritratto da Rembrandt nella *Lezione di anatomia*. Le stesse infermiere appaiono creature soprannaturali, simili ad angeli o sirene (29). Nella camera d'ospedale avviene quindi una metamorfosi: il convalescente non si rialza guarito, si rimette in piedi piuttosto non-morto: il suo è lo sguardo di chi, non ancora trapassato, non appartiene nemmeno più alla compagine umana e che ormai vede la realtà da una prospettiva straniante e straniata, immerso nel silenzio che azzerava il brusio delle cose.

Altri rilevanti aspetti tematici sono presenti in queste righe: al momento interessa evidenziare come la scena iniziale degli *Anelli* annunci la nuova fisionomia da fantasma assunta dal narratore, quella di chi vive in una zona di confine tra il mondo umano e quello non-più-umano, sospesa tra la vita e la morte, secondo il modello rappresentato dal cacciatore Gracco

¹ Sull'opera complessiva di Sebald si veda il recente Öhlschläger e Niehaus.

La Torre e il Giardino Andrea Rondini

di Kafka² nonché, naturalmente, dalla *Metamorfosi*; si tratta di una condizione lemurica, vale a dire quello stato esistenziale umbratile nel quale vivono i lemuri e gli altri animali del Nocturama di Anversa osservati in *Austerlitz* (AZ 10),³ svegli solo di notte e di giorno dormienti e nella quale vive pure Lefeu, il protagonista del romanzo di Jean Améry *Lefeu o la Demolizione* che, nelle parole di Sebald, «fissa nella notte la città ai suoi piedi» (CS 159; trad. nostra), immagine che richiama la scena incipitaria degli *Anelli*. Il vagabondare del *Wanderer* sebaldiano per la terra degli umani sarà il vagabondare di una sorta di trapassato (omologo al *viator* ultraterreno dantesco).⁴ Lo sguardo dall'alto di un non-morto⁵ è peraltro situazione primaria in Sebald e ricorre in altri segmenti della sua opera: per esempio in *Campo Santo* Nabokov, il grande scrittore, da quando ha lasciato la Russia «non ha più avuto reale residenza sulla terra» e ha trovato a Montreux il solo luogo in qualche modo assimilabile alla terra d'origine: a Montreux infatti «poteva contemplare dalla sua terrazza del piano superiore del *Palace Hotel*, attraverso ogni ostacolo terrestre, le nuvole e il sole tramontare sul lago» (CS 181; trad. nostra). Non poche volte i testi di Sebald descrivono un soggetto che non casualmente si ritrova in spazi deserti, isolati, postumani:

nella camera di Rousseau io mi sentivo [...] come di ritorno nel passato, un'illusione alla quale mi era tanto più facile abbandonarmi, in quanto sull'isola regnava lo stesso silenzio, non contaminato da alcun rombo di motore, neppure il più remoto, come doveva essere ovunque sulla Terra uno o due secoli orsono. Soprattutto verso sera, quando i gitanti ormai erano tornati a casa, l'isola sprofondava in una quiete, di cui è raro trovare l'equivalente nel nostro mondo civilizzato e nella quale nulla più si muoveva, tranne forse le foglie degli imponenti pioppi, percorsi dalla brezza che di tanto in tanto soffia sulle rive del lago. (JV 45)

Lo sguardo dall'alto sarà 'sempre' lo sguardo di un essere che si colloca in una condizione liminale e postumana, evocata anche nei momenti in cui il soggetto attinge la sospensione dalle usuali coordinate spazio-temporali («A ogni passo il vuoto, dentro di me e intorno a me, si faceva più vasto e il silenzio più profondo»; A 247). Tale statuto è ribadito altre volte: il narratore ha la «sensazione di essere l'ultimo sopravvissuto di una carovana inghiottita dal deserto. Tutt'attorno un silenzio di morte» (241); a Orford osserva i residuati bellici con l'occhio di chi li vede come tumuli e soprattutto dal punto di vista di un «postero forestiero», una sorta di 'marziano' che si aggira «senza nulla sapere circa la natura della nostra società» (249). Lo stesso Chateaubriand delle *Memorie d'oltretomba* – uno degli inserti intertestuali espliciti degli *Anelli*⁶ – dichiara: «Sono diventato pressoché invisibile, in certo senso somiglio a un morto. Forse per questo, visto dalla mia specola, il mondo che ho già quasi abbandonato è avvolto da un particolare mistero» (267; del resto, considerando anche il racconto del cacciatore Gracco, quando il narratore affronta porzioni di viaggio, anche piccole, per acqua – per esempio laddove a Orford aspetta l'imbarcadere – sembra allusivamente predisporre per l'Ultimo Viaggio; A 250).⁷

² Per l'importanza di questa figura in Sebald si veda Agazzi, *W. G. Sebald: in difesa dell'uomo* (74-75 ss.).

³ Elena Agazzi parla dell'«esistenza lemurica tra la vita e la morte» nell'analisi del rapporto tra Sebald e Jean Améry (*La grammatica del silenzio di W. G. Sebald* 126).

⁴ Su Sebald e Dante, in relazione al tema del rapporto tra i vivi e i morti, si veda White.

⁵ Il tema è topos della letteratura fin dalla classicità (Cicerone, *Somnium Scipionis*): ci limitiamo qui a segnalare la presenza nei canti XXI e soprattutto XXII (vv. 127-138) del *Paradiso* dantesco (dedicati al Cielo di Saturno).

⁶ L'analisi di tutto il perimetro intertestuale degli *Anelli* (incluse le altre opere di Sebald) meriterebbe trattazione specifica per la quantità dei riferimenti diretti e indiretti e la loro rilevanza; saranno qui attivate solo alcune occorrenze particolarmente funzionali al discorso svolto.

⁷ La critica ha sottolineato i richiami presenti nell'opera di Sebald al famoso dipinto *L'isola dei morti* di Böcklin (Agazzi, *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald* 55).

La Torre e il Giardino Andrea Rondini

A evidenziare questa identità, i primi due personaggi evocati nel testo (gli studiosi Parkinson e Dakyns) sono appena deceduti e sono doppi (Jacobs 44) del narratore, la cui vita liminale è più volte marcata: nel 1966 compie un'escursione a Burnley nel giorno dei morti (*Anelli* 197), a Ilkeshall St. Margaret si appoggia a una pietra tombale (261) e infine, al limite di una ricerca della morte, al Crown Hotel si sente «come immerso nella pace eterna» (108).

In modo omologo il testo presenta personaggi (Swinburne) che sognano di morire (175) o che muoiono prematuramente (Tongzhi, figlio dell'imperatore Xianfeng, che muore a diciannove anni, e William Browne; 159 e 212-13), come a ritrarre figure ibride, sospese tra la morte e la vita, tra la storia e l'eterno, figure umane ma in procinto di divenire trapassate; del resto Browne e FitzGerald sono già immersi nella dialettica tempo-oltretempo⁸ (FitzGerald è peraltro un concentrato di segnicità mortuarie: la sua traduzione del poeta persiano Omar Khayyâm si configura come «un colloquio con il poeta morto»; 211. Nell'ultima parte della sua vita abbandona la terraferma e si trasferisce a vivere sull'acqua sul suo yacht, fatto costruire – a ribadire la simbologia funebre del viaggio acquoreo – «per prendere il largo»; 214, con foto). Ma si considerino anche personaggi come *Le Strange*, «avvolto, come tra le ali di una Vanessa, in una sorta di mantello funebre di taffetà violetto» (75), oppure gli esseri umani ormai divenuti fantasmi: Mrs. Ashbury – nome pieno di risonanze funebri – che compare e scompare nella sua casa appunto come un fantasma (220) e che a volte ha la sensazione di fluttuare (226); lo stesso invito a rimanere presso di lei che forse la donna indirettamente rivolge al narratore si configura quasi come la preghiera di un'anima defunta a un'altra affinché non l'abbandoni (232); il padre di Chateaubriand, altro *ghost*, che sprofonda e riemerge dalle zone d'oscurità delle stanze della sua casa (269), metafora di un andirivieni dall'aldilà – pur in questa variante domestica – tipico di un non-morto in vita. Il già citato Swinburne conduce un'esistenza postuma, un'«umbratile sopravvivenza durata quasi trent'anni» (175) e del resto un attacco di nervi lo lascia «più morto che vivo» (175). Infine, ad Alec Garrard, nel costruire il modellino del Tempio di Gerusalemme, sembra di sprofondare nell'eternità (257). Saturno, il pianeta freddo e secco che nel titolo presiede alle pagine qui analizzate, rappresenta allora la morte; del resto Th. Browne aveva rappresentato il globo terrestre come successione infinita di cadaveri, «mietuti dalla falce di Saturno» (89): gli *Anelli* sono i vagabondaggi circolari attorno alla morte, il girare attorno all'essenza funebre dell'essere, un atteggiamento per certi versi assolutamente naturale nel mondo sebaldiano, dove i confini tra la vita e la morte sono piuttosto porosi tanto che alcune categorie di morti possono tornare in vita (AZ 63) e che, ai defunti, gli stessi viventi appaiono tali solo in alcuni specifici momenti (199).⁹

L'immaginario tanatofilico non si risolve tuttavia in un reiterato compiacimento fine a sé stesso ma possiede un valore seminale: in quanto esito di una prima trasformazione del soggetto, il morto vivente rappresenta un grado iniziatico, il primo passo di un *itinerarium* gnoseologico; non a caso Sebald ha parlato della zona grigia tra la vita e la morte nei termini di un sapere primordiale: «Nella fantasia arcaica si era soliti ritenere che non ci fosse prima la vita e poi la morte, ma che fra esse si trovasse quell'immensa terra di nessuno, dove le persone si aggiravano senza sapere quanto tempo avrebbero dovuto restarvi, che ora è il purgatorio nell'accezione cristiana del termine, una sorta di deserto, che si doveva attraversare, prima di arrivare dall'altra parte».¹⁰

⁸ «[S]eguivano con lo sguardo le nuvole che si spostavano sempre verso levante e qualche volta, magari, sentirono sulla fronte lo scorrere del tempo» (A 212).

⁹ In proposito si veda Schiffermüller (131-38).

¹⁰ Queste parole di Sebald, rilasciate in una intervista del 2000, sono in Calzoni, «Gli atlanti fotografici della memoria di Aby Warburg, Gerhard Richter e W. G. Sebald» (59).

2. La distruzione e la torre

Lo statuto di non-morto è il primo passo verso l'attingimento di una diversa Realtà che prevede l'abolizione della dimensione monolitica del Tempo. Ad esso seguono altri passaggi in grado di far proseguire il soggetto in questo percorso; prima di illustrare tale scala iniziatica è però necessario indicare il sostrato negativo dal quale staccarsi e che è all'origine del viaggio sebaldiano. Si tratta della Distruzione: come noto, per Sebald, la Storia – la Vita – è nella sua essenza una catena incessante di distruzione. Gli *Anelli* sono un vero e proprio archivio della Distruzione, di cui forniscono una lunghissima serie di occorrenze. Solo per menzionare qualche esempio, vengono evocate tragedie storiche (Waterloo; la Prima guerra mondiale; la guerra civile irlandese; lo sfruttamento coloniale dell'Africa; distruzione del giardino di Yuanming Yuan); catastrofi naturali, spontanee (tempesta del 1987) o provocate dall'uomo (distruzione di St. Pierre per eruzione vulcanica; scomparsa della città di Dunwich; distruzione delle foreste del Norfolk e del Suffolk; la malattia degli olmi; l'abbattimento di alberi); sterminio di animali (aringhe; fagiani); decadimento e dismissione (ruderi di mulini a vento; la tenuta di Somerleyton; cimitero navale nei pressi di Lowestoft; la casa di Boulge Hall; il centro termale sul Mare del Nord); perfino casi di autodistruzione (gli adepti del movimento cristiano-confuciano T'ai-ping dopo la caduta di Nanchino nel 1864); lo smantellamento di attività (la sericoltura). Molti di questi casi si manifestano attraverso il segno per eccellenza della distruzione – il Fuoco, con annessa fenomenologia incendiaria¹¹ – senza contare che essi in alcuni casi alludono all'evento distruttivo assoluto, la Shoah (che, come ampiamente noto, compare più volte nell'opera sebaldiana per allusioni indirette). La Storia (per citare un'*uctoritas* dell'officina sebaldiana, Walter Benjamin), lungi dall'essere un *continuum* di progresso, «si costituisce non come il dispiegarsi di un'eterna vita bensì come il processo di un inarrestabile decadimento» (Benjamin, *Il dramma barocco* 184). Lo stesso famosissimo Angelo della Storia¹² è sospinto dalla tempesta «mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo» (Benjamin, *Tesi* 80).¹³

Alle catastrofi storiche si associano anche le percezioni del soggetto narrante: «Talvolta, guardandomi attorno, ho l'impressione che tutto sia già morto» (A 41); seduto a strapiombo sul Mare del Nord il narratore percepisce con chiarezza «il lento avvitarci del mondo nell'oscurità» come un grande camposanto (89). Durante il sogno di Dunwich: «Dalla piccola panca all'interno del padiglione potevo spaziare con lo sguardo tutt'attorno, ben al di là della brughiera, nella notte. E vidi che verso sud interi blocchi di costa erano franati per poi andare a fondo tra le onde». (184)

Nel testo di Sebald la conoscenza negativa si coagula in un simbolo che rappresenta il destino di distruzione della storia umana, la Torre (che ha alle sue spalle l'archetipo della Torre di Babele). La Torre, dispositivo verticale e visivo, rappresenta l'innalzamento dominativo sul mondo, lo sguardo di potere e il suo riconvertirsi disforico in disfacimento e male. La Torre, nella sua altezza negativa e in quanto strumento ottico (tutti gli *Anelli* sono, come si è fin qui argomentato e si vedrà ancora, un poema della vista), rimanda anche a quella instancabile

¹¹ Si vedano le riflessioni sulla combustione come sostanza di ogni azione umana: «La carbonizzazione delle specie vegetali superiori, la combustione incessante di tutte le sostanze combustibili è ciò che dà impulso alla nostra espansione sulla Terra. Dalla prima torcia a vento sino alle lanterne a riflettore del Settecento e dalla luce di quelle lanterne sino al pallido scintillio delle lampade ad arco sulle autostrade [...], tutto è combustione, e la combustione è il principio intrinseco di qualsiasi oggetto da noi prodotto» (A 180).

¹² Richiamato per Sebald anche recentemente da Matteini (165).

¹³ Forse un passo degli *Anelli* dedicato all'Imperatrice vedova ricalca questa famosissima immagine: «Guardandosi indietro [...] vedeva adesso nella storia una lunga sequela di sventure e di affanni che ci investono, onda dopo onda, come sulla riva del mare, sicché per l'intera durata dei nostri giorni terreni non viviamo un solo istante che sia davvero esente dalla paura» (165). Su Benjamin, Sebald e l'immaginario delle rovine: Hawkins; Calzoni, «Poesia della distruzione»; Gilodi.

La Torre e il Giardino Andrea Rondini

volontà umana di costruire – vale a dire distruggere – testimoniata nelle pagine sebaldiane dai reiterati riferimenti architettonici a palazzi, ville, edifici, case e, appunto, torri.

Paradigmatica la vicenda della Eccles Church Tower che sorgeva a Dunwich. Sebald ricorda come il mare abbia nei secoli inghiottito tutto ciò che l'uomo, a partire dal Medioevo, costruiva (cantieri, flotte, fortificazioni, chiese). Una delle ultime costruzioni a resistere, addirittura fino al 1890, fu appunto la Eccles Church Tower, progressivamente scivolata da un'altura fino alla spiaggia (come si vede anche in una foto 167-68) mantenendosi miracolosamente sempre dritta (cioè rinviando la sua morte certa in una lunghissima agonia). La Torre è quindi simbolo di costruzione quasi divina che non può resistere alla inesorabile azione distruttiva della Natura, impossibile da contrastare; alla Natura, del resto, la torre, come qualsiasi impresa umana, ritorna, perché, si potrebbe dire, è 'da sempre' destinata a dissolversi negli elementi: «Dunwich con le sue torri e le sue migliaia di anime è dispersa nell'acqua, nella sabbia, nella ghiaia e nell'aria rarefatta» (170). Peraltro la Torre della Eccles Church non è l'unica a incarnare questo destino, visto che colpisce pure la torre quadrata della chiesa di All Saints.¹⁴

Altre torri non vennero inghiottite dalla Natura ma furono necessarie per cercare di arginare l'azione distruttiva della Storia, come nel caso di quelle edificate come baluardi difensivi contro un potenziale attacco all'Inghilterra da parte di Napoleone (*l'exemplum* sebaldiano di Distruttore per eccellenza): le Torri Martello, pur ancora esistenti, all'epoca non furono mai effettivamente utilizzate – si tratta quindi di una costruzione inutile – e nella contemporaneità sono divenute la dimora e il rifugio delle civette (243). La torre inoltre può far parte di un edificio, in particolare di dimore di delirante grandiosità come Yuanming Yuan che ospita l'Imperatore cinese (154) oppure come il «fiabesco castello anglo-indiano» costruito da Cuthbert Quilter, il quale «per ogni milione aggiunto al suo patrimonio, aumentava di una torre il castello sulla spiaggia» (238); è il caso anche del palazzo fatto erigere da Sir Morton Peto alla metà del XIX secolo a Somerleyton e che già la pubblicistica dell'epoca celebrava per la sua principesca magnificenza. Il narratore cita parte di una cronaca in cui è presente la scena primaria, la vista dall'alto, che qui si presenta tuttavia come esito di una azione autocelebrativa (e non come Vista Astorica): «immaginate [...] di essere saliti in cima alla torre campanaria [...] e di trovarvi nel punto più alto della galleria, mentre un uccello notturno in volo vi sfiora silenzioso con la sua ala! [...] Sotto di voi vedete i tetti spioventi [...]. Più lontano, nel parco, si disegnano le ombre dei cedri del Libano» (45); in effetti il palazzo corona l'ambizione – simile, nella sua variante più laica e prosaica, a quella che aveva animato i costruttori della torre biblica – del parvenu Peto innalzatosi a potente speculatore e imprenditore («era giunto il momento di coronare quell'ascesa verso l'alta società con la costruzione di una residenza di campagna»; 43). Tuttavia, notando i riferimenti tipici alla ricerca di altezza e alla vista, sembra che, pure laddove sia soffocata, permanga una traccia residuale della tensione verso lo sguardo assoluto.

C'è una occorrenza della Torre che ne riassume e radicalizza la funzione negativa: infatti nella Torre di Londra, luogo di detenzione, nonché anticamera della condanna a morte, si chiude nel 1915 l'esistenza coraggiosa di Roger Casement, che in qualità di console britannico denuncia nel 1903 lo sfruttamento colonialistico del Congo belga e sposa in seguito la causa irlandese (143). Ma la torre-prigione sembra oltrepassare lo statuto semplicemente storico ed assumerne uno di apripista disforico della contemporaneità se è vero che gli uomini di fine millennio «si moltiplicano, si muovono attraverso gli alveoli di torri svettanti contro il cielo e si ritrovano in misura crescente prigionieri di strutture reticolari» (102). Si ratifica così la riconversione negativamente funzionale della Torre e la fine della sintesi di tecnica e arte: Benjamin in un saggio dal titolo, assai significativo, «L'anello di Saturno o Sulle costruzioni in ferro»

¹⁴ «[N]el 1919 anch'essa era scivolata giù per il pendio insieme con le ossa dei defunti sepolte nei camposanti dei dintorni e soltanto la torre quadrata volta a ovest si levò ancora per qualche tempo su quella contrada spettrale» (168).

La Torre e il Giardino Andrea Rondini

aveva mostrato la mitologia della Torre come meraviglia e spettacolo (973) e aveva indicato un'icona della modernità, la Torre Eiffel, come l'ultimo tentativo, nell'epoca dell'abisso dello sviluppo della tecnica (975), di tenere unite la dimensione artistico-spirituale e quella tecnico-industriale.

Tutto questo rappresenta il primo grado di consapevolezza: la Storia è distruzione e occorre porsi fuori dal controllo del Tempo in qualità di non-morto; si tratta di un livello incompleto di conoscenza e identità che si sviluppa soprattutto come consapevolezza della negatività. Fin qui, il soggetto, più che indicare dove risieda il Bene o la Verità conosce il cuore distopico, l'*heart of darkness* della Storia. Non sa dove sia il Bene, sa però che la Storia è Male. Non è un caso che torre e vista da lontano, le due dorsali filosofiche qui considerate, a un certo punto coincidano: «Quando arrivai finalmente a Orford, per prima cosa salii in cima alla torre della rocca, da dove la vista spaziava oltre le case basse di mattoni, oltre i giardini verdeggianti e gli illividiti terreni acquitrinosi, fino alla riva del mare che si perdeva, a nord come a sud, nella caligine di quella lontananza» (A 242). La Torre, spogliata delle sue prerogative spettacolari e violente, serve qui per vedere il Nulla, per oltrepassare le illusioni: Sebald destituisce i dispositivi, sancisce e ratifica lo svuotamento della funzione originaria e riconverte la verticalità della vista al nuovo percorso iniziatico.

Del resto l'occhio del narratore è votato non solo a censire la distruzione ma in qualche modo ne è depositario, *produce la morte delle cose* perché è in possesso di questa verità negativa, *conditio sine qua non* del successivo viaggio iniziatico. Lo sguardo non può non essere sguardo della morte, orientato verso di essa. Valgono in questo senso le pagine dedicate alla *Lezione di anatomia* di Rembrandt, in cui solo il pittore – l'artista – vede veramente la *facies* mortuaria della Storia: «solo lui vede davvero il corpo verdastrò», il cadavere, di Aris Kindt (27; corsivo nostro). Vedere, quindi, vuol dire vedere la morte, suo oggetto unico e privilegiato: gli *Anelli* sono anche un catalogo necrofilico di morti e decessi, singolari e collettivi, umani e animali, di funerali (per esempio quello di Xianfeng; 157-58), di tombe e maestosi sarcofagi (come quello di San Sebald; 98-99). La riproduzione del capolavoro di Rembrandt è una sorta di *mise en abyme*: è lo sguardo benjaminiano sulla realtà come morte, come allegoria: ed è l'indicazione con la quale leggere gli *Anelli*, che osservano e passano in rassegna tutti i cadaveri e le macerie prodotte dalla Storia e ancor di più adottano tale pratica di osservazione: il cadavere di Kindt è contemporaneamente quello che Sebald vede e la prospettiva con cui vedere.

Lo sguardo sebaldiano è allora lo sguardo allegorico-barocco volto a considerare il mondo come dispiegarsi della morte, come insegnano non solo le pagine benjaminiane sul *Trauerspiel* ma anche quelle di Thomas Browne, il letterato e filosofo inglese del XVII secolo che ha elaborato una vera e propria filosofia della Storia focalizzata sull'idea di distruzione per cui le «piramidi, gli archi trionfali e gli obelischi sono colonne di ghiaccio in progressivo scioglimento» (35):¹⁵ tutte le costruzioni nominate sono varianti della Torre, della Costruzione Verticale destinata inevitabilmente alla sparizione. Paradossalmente, a salvarsi dall'opera distruttiva della Storia sono quei manufatti e quegli oggetti, come le urne funerarie, che contengono le ceneri umane: posti sottoterra, trovano così riparo e permanenza, «mentre sopra di loro passavano gli aratri e le guerre, mentre crollavano e si sbriciolavano dimore e palazzi imponenti, e torri che lambivano le nuvole» (37; corsivo nostro). Ancora una volta, una torre che sembra sfidare il cielo si dissolve; a conservarsi è ciò che già introietta la morte e che si pone sottoterra, vale a dire fuori della Storia, in posizione uguale e contraria a quella cui si pone il narratore nelle sue altezze iperuraniche.

¹⁵ La citazione prosegue in questo controcanto della verticalità: «Nemmeno coloro che hanno trovato un posto nelle costellazioni celesti sono riusciti a conservare per sempre la loro fama. Nimrod si è perso in Orione, Osiride nel Cane. Le più grandi stirpi sono durate a malapena quanto riescono a vivere tre querce, l'una dopo l'altra» (35).

La Torre e il Giardino Andrea Rondini

La stessa attività di scrivere è inscritta nel perimetro della morte: le pagine di Chateaubriand sono create a partire da tale prospettiva: lo scrittore «già da vivo [...] riposa nella tomba rappresentata dalle sue memorie» (268; con un'immagine che ripropone tra l'altro la dialettica ossimorica morto-in-vita che definisce il soggetto narrativo degli *Anelli*). Non a caso già questo primo livello gnoseologico segna una differenza del narratore rispetto ai non iniziati, in quanto ci sono surrogati a questa forma di conoscenza sviluppata dal Morto-vivo, surrogati che imprigionano il resto dell'umanità alla cecità o alla falsità. Infatti gli uomini o non vedono niente oppure vedono il falso (la falsificazione della verità storica è tema ricorrente in Sebald). Così, gli abitanti di Southwold molto probabilmente non videro nulla della battaglia navale del maggio 1672: si trovavano certamente in posizione tipicamente sebaldiana, sulla riva del mare con lo sguardo verso lo spazio aperto, e tuttavia non in posizione elevata, per di più con il sole negli occhi, chiaro sbarramento alla vista-conoscenza; il colpo di grazia sul piano gnoseologico viene dato poi dal fumo che si leva durante lo scontro (86-87); gli abitanti di Southwold si trovano quindi in una condizione di cecità conoscitiva, scorgono solo ombre, come già accadeva agli uomini della caverna platonica.

Non si può rimediare a tale cecità consultando documenti: i segni e le testimonianze che il *Wanderer* vede attorno a sé sono copie edulcorate, immagini, false sembianze, distorsioni ideologiche del passato. Durante la visita al Panorama napoleonico di Waterloo, il narratore si posiziona nella sua spazialità elettiva («dall'alto di un belvedere»; 135) ma la vista incontra solo falsificazioni, la ricostruzione virtuale della battaglia¹⁶ e il gigantesco dipinto circolare di Louis Dumontin del 1912,¹⁷ entrambi nel grande locale del Panorama. Collocata a un livello superiore rispetto alla rimanente parte degli uomini, la super vista del narratore ha perfettamente chiara la percezione della limitatezza della visuale gnoseologica collettivamente accettata; ma durante il pellegrinaggio napoleonico anche la *sophia* dell'iniziato risulta parzialmente intaccata, apparendo sì superiore all'usuale non-conoscenza ma a sua volta limitata. La fallacia del dispositivo dello sguardo da lontano è infatti ratificata e patita dallo stesso iniziato che qui fatica a collocarsi nel suo spazio visivo-concettuale separato:

Noi [...] vediamo tutto dall'alto in basso e di tutto abbiamo una visione sincronica, eppure non sappiamo com'era veramente [...] La notte dopo la battaglia si saranno sentiti gemiti e rantoli in un intreccio plurimo di voci. Che cosa ne avranno fatto allora di tutti quei cadaveri e di tutte quelle carcasse? Sono seppelliti sotto la collina conica del Memoriale? Ci troviamo su una montagna di morti? È questo alla fine il nostro osservatorio? È da una simile postazione che si gode la tanto esaltata prospettiva storica? (136)¹⁸

Si ricordi tra l'altro che non è nemmeno sicuro che Browne abbia personalmente visto l'autopsia del dottor Tulp né, qualora fosse presente, «che cosa abbia visto» (28).

¹⁶ «Ci si ritrova, per così dire, nel centro immaginario degli avvenimenti. In una specie di paesaggio da quinte teatrali, subito al di sotto della balaustra di legno, cavalli di grandezza naturale giacciono sulla sabbia macchiata di sangue, in mezzo a ceppi e arbusti; e ci sono anche fanti, ussari e cavalleggeri abbattuti, con gli occhi stravolti dal dolore o già spenti, i visi di cera, mentre gli elementi scenici, gli accessori in cuoio, le armi, le corazze e le uniformi dai colori vivaci, probabilmente imbottite di crine vegetale, cascami di lana e simili, hanno un aspetto in tutto e per tutto autentico» (135-36).

¹⁷ Il dipinto «ricorda il tendone di un circo. Questa è dunque l'arte con cui si rappresenta la storia [...]. È fondata su una falsificazione della prospettiva» (136).

¹⁸ Si consideri inoltre la portata gnoseologica negativa di considerazioni storico-sociologiche come quelle relative allo sviluppo dell'illuminazione elettrica quale componente fondamentale dello sviluppo industriale del lavoro: «il nostro sguardo oggi è ormai incapace di penetrare lo scialbo riverbero sospeso sulle nostre città e sui loro sobborghi» (291).

3. Lo sguardo pietrificante

Il narratore opera una sorta di incantesimo, la sospensione/negazione del Tempo. Sulle rive del lago di Benacre Broad l'occhio abbraccia l'orizzonte e prova la «sensazione di immergere lo sguardo nell'eternità» (70), tanto che il mondo sembra bloccarsi, vetrificarsi in uno stato immobile.¹⁹ Il narratore cerca punti di osservazione che gli garantiscano una visione dall'alto e da lontano, come presso le scogliere di Covehithe il cui sentiero «conduce in cima alla scogliera argillosa» (76) e dalla quale scatta il meccanismo immobilizzante per cui il mondo diventa un fermo immagine attraversato, ancora una volta, da un soggetto smaterializzato: «Al largo, su un mare color del piombo, una barca a vela mi stava accompagnando, o per meglio dire, mi pareva fosse ferma e anch'io avevo l'impressione di avanzare ben poco, passo dopo passo, proprio come il nocchiero fantasma, invisibile nella sua statica imbarcazione» (76). La seguente fotografia della barca a vela (77) conferma questa situazione di immobilità (ed evoca in modo omologo il tema kafkiano della partenza acquorea per la morte). Il mondo allora si blocca e gli uomini spariscono: durante il volo aereo verso Norwich, il *viator* degli *Anelli* vede la Terra ancora una volta cristallizzata in un'eterna fissità nonché priva di presenza antropica.²⁰

Lo sguardo del *Wanderer* non è però solo mimetico bensì possiede una carica attiva perché il suo atto visivo non solo vede un mondo immobile ma *immobilizza l'esistente*: «guardai verso il giardino dell'albergo, laggiù sotto di me, e nell'ampio fossato che lo separava dal parco vidi, protetta dai rami bassi di un salice piangente, una coppia di anatre immobili sullo specchio dell'acqua, interamente coperto da una poltiglia verde erba che vi galleggiava sopra» (100). Lo stesso fenomeno per cui il soggetto sembra possedere il potere di cristallizzare la realtà, si presenta anche quando arriva alla deserta Reading Room di Southwold (104), oppure da Michael («nulla si muoveva»; 192) o da Alec Garrard. Non poche descrizioni di paesaggio sono manifestazioni di questo dispositivo: «Oggi, sul fiume in larga parte già insabbiato, il traffico è in pratica inesistente. Capita tutt'al più di vedere qualche barca a vela ormeggiata a riva in prossimità del mare tra una moltitudine di imbarcazioni sfasciate. Verso l'entroterra, nient'altro che acqua grigia, acquitrini e vuoto» (148; nonché la descrizione di Dunwich; 166). Il soggetto intende fissare (nella doppia accezione: *guardare, bloccare*) il mondo e sottrarlo alla cattiva infinità del Tempo: attiva in tal modo una modalità di cancellazione della realtà; del resto già Daykins «erases the real» (Beck 80). Si ricorderà come nel *Dramma barocco tedesco* Benjamin metta in correlazione questa tipologia di sguardo con la mitologia di Saturno: «lo sguardo rivolto verso il basso caratterizza l'uomo saturnino che trapana il fondo coi suoi occhi» (154).

La posizione alta e lontana si configura allora come ricerca di un luogo atemporale, di una nicchia atemporale e di un punto di vista eterno. La natura iniziatica del testo sebaldiano può essere confermata da alcuni punti di contatto con la scienza sacra di Guénon: lo sguardo assoluto dall'alto può richiamare infatti l'occhio-che-vede-tutto (Guénon 374-76), il terzo occhio che si colloca «nella perfetta simultaneità dell'eterno presente» (375-76). Inoltre la scelta di lontananza dal mondo riproduce una delle situazioni imprescindibili del cammino iniziatico, l'allontanamento dalla comunità (Trevi 99-100).²¹

¹⁹ Nelle righe seguenti si legge: «non un alito si muoveva nell'aria, gli alberi sembravano dipinti, e neppure un uccello volava sul velluto bruno dell'acqua. Era come se il mondo fosse scivolato sotto una campana di vetro» (70).

²⁰ «[L]e navi che risalivano e discendevano la corrente davano l'impressione di eterna fissità. [...] Un trattore avanzava lentamente, come al traino della fune tracciante [...]. Ma a vista d'occhio non c'era un solo essere umano» (102).

²¹ Su questo aspetto sia consentito il rimando a Rondini, «Emanuele Trevi e la teoria iniziatica della letteratura».

La Torre e il Giardino

Andrea Rondini

A livello esplicito e manifesto, la ricerca di fissità acronica, che attraversa tutta l'opera di Sebald,²² si sintonizza invece su un famoso racconto di *Finzioni* di Borges evocato negli *Anelli*, vale a dire “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, che è un particolarissimo trattato sulla negazione della dimensione temporale (Eckart 514 ss.). Dalle pagine dello scrittore argentino vengono in effetti riprese le teorie dell'abolizione del Tempo («La negazione del tempo, si dice nello scritto sull'Orbis Tertius, è il principio fondamentale delle scuole filosofiche di Tlön»; 165). Ma non solo: l'idealismo di “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” per cui la mente crea la realtà è omologo anche allo sguardo del soggetto sebaldiano, capace, come si diceva sopra, di immobilizzare la realtà.

Ma probabilmente si potrebbe allo stesso tempo collegare tale sguardo alla fenomenologia del ‘lontano’ di Benjamin, vale a dire a una volontà di riconquista di una auraticità perduta dell'esperienza: auraticità e lontananza sono in effetti profondamente collegate. Lo sguardo dall'alto e da lontano così presente negli *Anelli* eredita una disposizione gnoseologica tipica dell'uomo occidentale ma ne cambia la funzione e in ultima analisi, pur non potendosi liberare, la rifiuta. La vista da lontano rappresenta infatti un paradigma con cui la modernità ha collocato il soggetto conoscente in ruolo di supremazia assoluta verso la realtà della materia e della natura, da lì in poi espropriata e sfruttata, costruendosi nello stesso tempo una falsa coscienza autoassolutoria: vedere dall'alto vuol dire da un lato instaurare un rapporto classificatorio, di potere e dominio con le cose; dall'altro rappresentare un falso mondo idilliaco del tutto opposto a quello in realtà contemporaneamente devastato e piegato alla ratio economicistica della tecnica.²³ Lo sguardo atarassico e postumano fin qui delineato si pone come esito finale di questa disposizione, della quale il soggetto narrante degli *Anelli* è come l'ultimo rappresentante, l'ultimo esponente di una pratica che ne permea l'identità ma *di cui però cambia la prospettiva*: si tratta ora di vedere il mondo da lontano e dall'alto perché questo è il primo passo per liberarsene. Gli esiti della gnoseologia visiva saranno solo apparentemente simili, perché non più diretti al fare trasformativo violento, alla *vita activa* di chi si è arrogato il ruolo di signore assoluto che deve vedere il mondo per meglio assoggettarlo, bensì alla ricerca di una fuoriuscita dal Tempo/Storia mettendosi nelle vesti iniziatiche del non-morto che, dopo la conoscenza del Male come Distruzione, cerca – come si vedrà – un nuovo approdo. In fondo si tratta di una critica alle mitologie del progresso che recupera la lezione di Rembrandt il quale, mentre sembra esaltare le magnifiche sorti della scienza, la sottopone invece a una ironica e precisa critica (Ribatti 49-50).

Del resto crediamo ci si possa chiedere se tutti gli *Anelli* non siano in fondo la rappresentazione del mondo come sostanza ibrida, in cui le singole realtà o cose rappresentate contengono contemporaneamente elementi positivi e negativi: il Giardino è allo stesso tempo Luogo edenico ma anche spazio degradato a mera esibizione di status economico, copia che trattiene l'antica sostanza auratica; la torre è struttura della visione da lontano ma pure segno di *ubris*; lo stesso vale per il baco, simbolo della trasformazione ma pure animale sacrificato nel ciclo produttivo; la morte è segno della distruzione ma anche tramite iniziatico verso la conoscenza; il narratore stesso, nel suo statuto di non-morto, vive in una terra di mezzo vita/morte che ripropone questa insanabile dicotomia. Si veda in proposito uno degli esergo del testo sebaldiano, quello dell'*Aeropagitica* di John Milton («Good and evil we know in the field of this world grow up together almost inseparably»).

²² Si considerino per esempio alcuni feticci come armadi, teche, cassetti in cui si conserva la vita essiccata (non immemore del collezionismo in Benjamin); in tal senso sono state per esempio richiamate le pagine sul piccolo museo di storia naturale di Andromeda Lodge in *Austerlitz* (94-95). Queste pagine in relazione al tema della vita essiccata sono citate da Pic.

²³ Si fa qui riferimento alla tesi espressa da Ribatti.

4. Lo sguardo cosmico

Lo sguardo pietrificante ha come referente la realtà ed è ancora puntato verso il mondo. Il disegno iniziatico degli *Anelli* prevede però, necessariamente, un superamento di tale perimetro e infatti nel testo è attiva una prospettiva di ordine superiore, di natura cosmica. L'insistenza sullo spazio stellare simboleggia la ricerca di un luogo extraumano, una Patria Assoluta, sacra, che non conosce la maledizione della Storia come distruzione. Significativa in questa prospettiva la descrizione del monumento funebre a San Sebald, la cui complessa struttura rappresenta «una via di salvezza per l'umanità condannata a vivere nel culto del progresso e della tecnica, ovvero in un mondo che ha perso qualsiasi contatto con il divino e con la natura» (Calzoni, "San Giorgio e gli angeli. Figure della redenzione e della dannazione nell'opera di W. G. Sebald" 9).²⁴ La consapevolezza che la vita distrugge deve essere superata: occorre accedere all'idea che la Storia può non esistere.

La ricerca di verticalità scandisce le pagine degli *Anelli*: «punta lo sguardo verso l'alto in direzione dello zenit» (80) (ormai lo sguardo assoluto non ha più confini e percepisce la spazialità usuale come estranea);²⁵ lo stesso accade dopo la terribile tempesta dell'ottobre 1987: alla distruzione si contrappone lo sguardo alternativo verso l'Altrove cosmico (278-79). Sotto gli effetti degli analgesici il narratore arriva addirittura a collocarsi nello spazio astrale, ulteriore conferma del suo stato disincarnato di trapassato: «mi sentivo come un viaggiatore in mongolfiera, fluttuante senza gravità in mezzo alle montagne di nuvole che gli si accumulavano tutt'intorno. [...] guardavo fuori, incontro alle remote lontananze color indaco e verso il basso dove, inestricabile e nera, intuivo la presenza della Terra. In alto invece, sulla volta celeste, le stelle, minuscoli puntini d'oro, erano disseminate in un deserto di solitudine» (28).²⁶ L'orizzonte cosmico giace nella natura profonda dell'uomo e la sua memoria riemerge grazie anche allo sprofondo onirico, verticalità che si esprime *in interiore homine*, come avviene a Dunwich:

al calare del crepuscolo ero giunto in un luogo un po' sopraelevato, dove avevano costruito un piccolo padiglione cinese [...]. E guardando giù dal mio osservatorio, vidi anche il labirinto [...]. Al di là del labirinto le ombre si allungavano sui vapori della brughiera, e poi dalle profondità dello spazio apparvero, l'una dopo l'altra, le stelle. [...] Avevo la sensazione di trovarmi sul punto più alto della Terra, là dove il cielo invernale è perennemente immobile e manda scintille; come se la brughiera fosse irrigidita nel gelo. (A 183-84)

Quando il narratore vede l'amplesso sulla spiaggia di un uomo e una donna li chiamerà, a marcare ormai una siderale distanza, «una coppia di esseri umani» (80).

Lo sguardo verso l'alto richiama l'omologo sguardo dall'alto che sposta e in qualche modo amplia nello spazio aereo il dispositivo della vista a distanza: solo viaggiatori in mongolfiera avrebbero infatti potuto riconoscere le forme dei due boschi commemorativi della battaglia di Waterloo, l'uno con la forma del tricorno napoleonico, l'altro con quella dello stivale di Wellington (136-37). Saranno in proposito da tenere presente le pagine dedicate da Sebald a Hebel, in cui torna più volte il dispositivo ottico fin qui illustrato. Tutto il saggio è infatti intessuto di

²⁴ Si consideri anche l'importanza per il Sebald di *Secondo natura* del ciclo pittorico di Lidenhardt di Grünewald: «San Giorgio viene qui colto nel momento in cui sta per lasciare la contingenza, il mondo e il visibile per spiccare il volo verso il trascendente, l'aldilà e l'invisibile» (Calzoni, "San Giorgio e gli angeli. Figure della redenzione e della dannazione nell'opera di W. G. Sebald" 11).

²⁵ «[L]o lasciai [lo sguardo] scivolare giù per seguire la volta del cielo e, muovendo dall'orizzonte, lo riportai a filo dell'acqua sino alla spiaggia angusta che si trovava a una ventina di metri sotto di me» (A 80); similmente: il narratore ricorda come fosse riuscito a vedere l'Inghilterra dall'Olanda (90).

²⁶ E in proposito non si può non ricordare un passo di *Le promeneur solitaire* in cui si afferma che Walser era nato per «un viaggio nell'aria. Sempre, in tutte le sue prose, egli vuole innalzarsi oltre la pesante vita terrestre, vuole dileguarsi tacito e lieve in direzione di un mondo più libero» (135-37).

La Torre e il Giardino Andrea Rondini

riferimenti cosmici, a partire dalla descrizione di Hebel della cometa; lo scrittore e l'astro si identificano e si sovrappongono e in tal modo «tracciano la loro scia luminosa al di sopra della nostra vita sfigurata dalla violenza, vedono tutto ciò che accade quaggiù, ma dalla massima distanza possibile» (CUC 23).²⁷ Non è probabilmente casuale che Hebel descriva l'incendio di Mosca dall'alto di una collina²⁸ e che nella sua poesia si guardi alla Terra dall'alto della Via Lattea (39). Si consideri in proposito una presenza rilevante negli *Anelli* stessi come quella di Th. Browne. Browne ha sempre cercato, nella sua opera, «di considerare l'esistenza terrena, le cose a lui più vicine così come le sfere dell'universo, dal punto di vista di chi ne è al di fuori, anzi si potrebbe dire con lo sguardo del Creatore» (A 29); il suo stesso stile si configura un «volo ad alta quota sulle ali del linguaggio» (30), un volo definito dal narratore «pericoloso» e tuttavia prodigioso, soprattutto laddove riesca a sollevarsi dal peso della straordinaria erudizione che appesantisce la sua pagina: «Proprio a causa [...] di questo immane peso, egli non sempre riesce ad alzarsi da terra, ma quando insieme con il suo carico viene sollevato sempre più in alto dalle circonvoluzioni della sua prosa come un aliante dalle correnti calde dell'aria, accade che persino il lettore d'oggi abbia quasi la sensazione di levitare» (30).

Questa disposizione si ritrova nella descrizione di un dipinto di Jacob van Ruisdael, *Veduta di Haarlem con i campi per il candeggio*, che funziona quindi anche come fonte della filosofia ottica di Sebald. Lo sguardo onnisciente del pittore arriva a dipingere i più minuti particolari, a 'vedere tutto', in una penetrazione visiva aerea del mondo che è la stessa del narratore:

La pianura che si estende verso Haarlem è vista da un rilievo, dalle dune, come generalmente si sostiene, e tuttavia l'impressione della *prospettiva d'un uccello in volo* è così potente che quelle dune in prossimità del mare avrebbero dovuto essere vere colline, se non addirittura montagne, per quanto di modeste dimensioni. Naturalmente Ruisdael non si trovava davvero sulle dune quando dipinse il quadro, ma in un punto artificiale, immaginario, tale da *sovrastare in qualche misura il mondo*. Solo così egli poté vedere tutto contemporaneamente, l'immenso cielo ingombro di nuvole che occupa due terzi del dipinto, la città che, fino alla cattedrale di San Bavo sveltante sulle case, è appena una sorta di sfrangiatura dell'orizzonte, la boscaglia e i cespugli scuri, il podere in primo piano e il campo luminoso, sul quale sono distesi a candeggiare i teli di lino bianco e dove, per quanto riuscì a contare, ci sono sette o otto figure di persone al lavoro, non più grandi di mezzo centimetro. (A 93-94; corsivo nostro)

Ci si trova in fondo all'interno della strategia di Rembrandt: se Ruisdael idealizza un paesaggio e una natura in realtà ormai sottoposti a sfruttamento, Sebald recupera quell'atteggiamento visivo riconvertendolo tuttavia all'interno del proprio nuovo e diverso discorso.

Si tratta di un *habitus* che il soggetto porta dentro di sé, fin dagli anni della fanciullezza quando la sera levava lo sguardo «dal fondovalle ormai in ombra» per osservare il volo delle rondini, «quei veleggiatori che allora giravano [...] lassù nell'ultima luce» (79), a sommare lo sguardo proiettato sullo spazio infinito con la dimensione aerea. Anche da adulto il narratore continua a guardare le rondini, osservandole mentre volteggiano «nello spazio vuoto», dalla consueta zona di osservazione assoluta, ribadita due volte (la «postazione affacciata sul Mare del Nord», la «cima della scogliera» dove siede; 79). Che l'infanzia sia il momento in cui si contrae, per sempre, l'*imprinting* astrale, lo conferma anche l'episodio delle *Memorie d'oltretomba* già evocato, in cui Chateaubriand si descrive bambino intento a puntare gli occhi al cielo e a scrutare le stelle (270). Similmente si consideri come gli stessi fratelli FitzGerald si dedicassero

²⁷ Si veda anche: «Hebel si congeda dal contesto della vita e si eleva su quella più alta specola da cui [...] è possibile spingere lo sguardo verso la remota terra promessa dell'umanità, quella patria il cui suolo [...] nessuno ancora ha mai calpestato. Le considerazioni cosmografiche di Hebel sono un tentativo di sollevare – a mente desta – il velo che ci separa da questo Aldilà» (CUC 25).

²⁸ «Dall'alto di una collina, a perdita d'occhio, non si vedeva altro che cielo e Mosca. E quando scoppiò l'incendio nient'altro che cielo e fiamme» (CUC 25).

La Torre e il Giardino Andrea Rondini

da bambini, nelle loro monotone giornate, ad esercitare tale disposizione: «nelle rare giornate in cui l'aria era cristallina riuscivamo talvolta a spingere lo sguardo al di là di Bredfield [...], a intravedere, oltre le chiome degli alberi, le vele bianche delle navi che incrociavano non lontano dalla costa, distante una decina di miglia, e a sognare confusamente la liberazione dal nostro carcere infantile» (A 210). Del resto FitzGerald e Browne nelle loro passeggiate nel Suffolk o nel Bedfordshire «seguivano con lo sguardo le nuvole che si spostavano sempre verso levante e qualche volta, magari, sentirono sulla fronte lo scorrere del tempo» (212).

Le vette e le montagne ritornano nel sogno innescato dal massiccio montuoso di Southwold, *locus* post-geografico ed auratico, che somma la verticalità della montagna con la possibilità di sguardo infinito: «Tenevo lo sguardo fisso sul mare, lontano, sempre più lontano, fin laggiù dove la tenebra si infittiva ancora e dove, ormai quasi irriconoscibile, si estendeva un banco di nuvole dalla forma alquanto singolare» (89). Anche la Montagna possiede una carica iniziatica in quanto rappresenta un asse verticale verso la verità (Guénon 189-92); si tratta di un elemento primordiale, vale a dire un simbolo di una verità ancora visibile 'a tutti'; la grotta (189) significherà invece il nascondimento della verità e la necessità del cammino iniziatico: l'iniziazione degli *Anelli*, pur tipica – né potrebbe essere diversamente – dell'età del disincanto, guarda quindi a dispositivi mitici non solo anteriori alla Storia ma per certi versi ancestrali (la stessa presenza dell'infanzia sarà così da intendere in senso cosmico e non solo come tappa esistenziale del singolo individuo).

Quando ritorna a considerare le cose terrene, la dimensione dell'assoluto viene subito inghiottita dal negativo basso-corporeo. Un uomo e una donna avvinghiati in un amplesso in riva al mare vengono osservati con un certo ribrezzo tanto che il soggetto necessita di un nuovo innalzamento dalla bruta animalità: «Preda di un grande sconcerto, mi rialzai vacillando, come mi fossi sollevato da terra per la prima volta in vita mia» (A 80), scena che replica quella dell'ospedale. La cifra iniziatica di questo dispositivo verticale è ulteriormente visibile considerando che il baco da seta nella sua evoluzione «cerca di arrampicarsi in alto e, quasi spregiasse il basso mondo, punta al cielo» (285). Non a caso il narratore ama stelle e costellazioni (279: «il timone del Carro, la coda del Drago, il triangolo del Toro. Le Pleiadi, il Cigno, Pegaso, il Delfino») e pure Korzeniowski, nel tragitto in slitta verso i luoghi dell'infanzia, volge lo sguardo al sole e al cielo stellato (126-27). Lo stesso San Sebaldo è il «santo principe dei cieli» (98).

Del resto ritorna in modo costante il tema del volo aereo, già prefigurato dalla mongolfiera prima richiamata; dopo aver menzionato i Campi Elisi (suggerimento di alcune pagine di *Tristi tropici* di Lévi-Strauss), l'aeroporto di Schiphol sembra «l'anticamera del paese ignoto dal quale nessun viaggiatore fa ritorno» (100-01).²⁹ Oltre che prospettiva visiva cosmica e assoluta, il volo aereo – come il precedente tragitto acquoreo – è anche metafora della morte, con doppia accezione: morte in quanto tutta la vita è distruzione e il mondo è un camposanto, ma anche – e in questo caso soprattutto – in quanto essa è transito verso l'Oltrestoria, attingimento di realtà conoscitiva e post-esistenziale superiore; da tale punto di vista Sebaldo è necrofilico. Durante il suo viaggio iniziatico in Congo il Marlow di *Heart of darkness* di Conrad osserva le migliaia di africani sfruttati e in particolare incrocia lo sguardo di un ragazzino i cui occhi lo guardavano «come dall'Aldilà» (131).

5. Il sogno e il giardino

Elevarsi dalla vista della Distruzione alla vista della Verità – anche solo quella storica – non è allora affatto semplice, anche per il non-morto. Bisogna quindi ricorrere ad altri particolarissimi strumenti visivi. Uno di essi è la visione-sogno. Può allora compiersi il miracolo, la 'vera' vista del passato che si presenta in forma di immaginazione, quando il narratore è da solo e

²⁹ Situazione simile nella sala d'aspetto della stazione di Anversa in AZ (13).

La Torre e il Giardino Andrea Rondini

tutto intorno a lui è silenzio; così la battaglia navale del 1672 risorge davanti a suoi occhi: neppure lui, come si diceva poco sopra, potrà pervenire a una conoscenza esatta e scientifica ma nondimeno avrà la consapevolezza della realtà come distruzione e rappresentazione: sa di non sapere (85).

In ogni caso il sogno si configura come oltrepassamento delle barriere temporali: Frederick Farrar 'rivede' per via onirica la sua famiglia associandola, quasi confondendola, con la piccola corte di Giacomo II durante il suo esilio a l'Aia (60); similmente a Conrad 'appare', come sotto l'effetto di una Fata Morgana, l'accampamento di Santo Stefano dove viene siglato il Trattato di pace russo-turco (123-24). La visione onirica è quindi una modalità di abolizione della Storia come *continuum* e una pratica *sui generis* di conoscenza; essa rende infatti il soggetto in grado di travalicare le categorie spazio-temporali umane e di invertire la progressione di Crono.

La condizione onirica si replica nella ossimorica vista a occhi chiusi, l'unica che al Waterloo-Panorama consente di immaginare e 'vedere veramente' una delle battaglie più famose della Storia, configurandosi anche come metafora della creazione letteraria: «Solo quando chiusi gli occhi, questo lo ricordo esattamente, vidi una palla di cannone attraversare in diagonale una fila di pioppi e far volare per aria i rami verdi spezzati. E poi vidi anche Fabrizio, il giovane eroe di Stendhal, aggirarsi sul campo di battaglia, pallido e con gli occhi ardenti» (137-38).

Assolutamente centrale in proposito il sogno di Anne, per più aspetti significativo, in cui la grammatica onirica si ibrida con quella analogica a fondere Natura e Arte in una rappresentazione che recupera al contempo la dimensione verticale-cosmica. La donna, seduta su un'automobile, galleggia e fluttua in un mare floreale, che si innalza per stratificazioni di piani; prima un complesso di erba, felci e arbusti, poi una distesa di mimose e malvacee, sopra la quale si stagliano quantità di piante rampicanti pendenti «a formare nuvole» di diversi colori (202). E «sopra tutto questo, a un'altezza che l'occhio quasi non riusciva più a penetrare, dondolavano le cime delle palme, i cui rami a ventaglio e finemente sfrangiati viravano a quell'imperscrutabile verde scuro dal fondo d'oro o di bronzo, nel quale sono dipinte le chiome degli alberi nei quadri di Leonardo, ad esempio l'Annunciazione o la Ginevra de' Bencis» (202).

Affiora qui la rappresentazione del Giardino, la Realtà perduta che l'Iniziato deve riconquistare nel rito di passaggio che lo porta a lasciare il regno di Crono e della Distruzione – e quindi simbolicamente a morire – per vedere la Rivelazione Analogica. Dal sogno di Anna si deduce che la forma perfetta, la Patria che l'uomo ha abbandonato per distruggere e bruciare tutto è il Giardino. Il Giardino è anche metafora della morte, o piuttosto è il luogo cui si accede attraverso la metamorfosi definitiva, l'approdo finale cui giunge l'iniziato; per Th. Browne la morte è in chiave alchemica la *mutatio ultima* che fa giungere a perfezione il microcosmo corporeo (Calasso 55-58); del resto già nell'epica classica i Campi Elisi assumono la sembianza di *sedes beatae* (come nel canto VI dell'*Eneide*).³⁰

Compaiono non casualmente molti giardini e ambienti naturali negli *Anelli*.³¹ Sembra che l'umanità sia in qualche modo memore del Giardino e della condizione primordiale e ne voglia riproporre copie, magari kitsch (i «grotteschi giardinetti» di Lowestoft; 53) oppure come simbolo di ricchezza (290) e inficcate da delirante gigantismo (M. Peto; 43-45). La stessa tela di Ruisdael, pur viziata da cattiva coscienza ideologica, può essere una copia edulcorata del Giardino, una sorta di reminiscenza di quello spazio mitico. Soprattutto, però, vi sono personaggi che si identificano con tale spazio: Farrar crea uno splendido giardino, le sorelle si chiamano

³⁰ Si legga la risposta di Museo alla Sibilla: «Nulli certa domus; lucis habitamus opacis / riparumque toros et prata recentia rivis / incolimus» (*Eneide*, VI, vv. 673-675; «Qui nessuno ha una casa; abitiamo gli ombrosi boschetti, / e delle sponde i giacigli e i prati stillanti di rivi / noi popoliamo»).

³¹ Il dato naturale è presente anche nelle altre opere dello scrittore tedesco (Vigliani 39).

La Torre e il Giardino Andrea Rondini

Violet, Iris, Rose e proprio in giardino muore, vicino alle viole (A 58-60).³² Similmente, Catherine Ashbury è descritta in un orto floreale dove crescono rigogliose belladonna, valeriana, angelica e rabarbaro; la ragazza stessa è appoggiata al tronco di un gelso (232). L'immagine che compare nei *Mémoires* di Sully nell'edizione stampata a Liegi nel 1788 – e riprodotta in una pagina degli *Anelli* – mostra un uomo seduto a contemplare uno spazio naturale aurorale ed edenico (288).³³ In questo senso Sebald può connettersi a una linea di pensiero antropologico rappresentato da autori come Robert Eisler.³⁴

Probabilmente risiede qui, nella pregnanza simbolica del *locus amoenus*, il motivo profondo della sconsolata lamentela di FitzGerald contro i proprietari terrieri che abbattano alberi (elementi sacri del perimetro edenico): «Tra un po' gli uccelli non sapranno più dove rifugiarsi. I boschetti spariscono, l'uno dopo l'altro; i cavezzali, dove in primavera fiorivano le primule e le violette, sono anch'essi aperti dal vomere e spianati» (A 213). FitzGerald assume i tratti di uno di quegli eremiti sebaldiani che si pongono fuori della Storia e della vita e che eleggono il Giardino, luogo auraticamente connotato e sacro non-luogo, spazio non realistico bensì mitico, a propria dimora elettiva: «Nelle belle giornate restava seduto in giardino, le bianche tortorelle che gli svolazzavano d'attorno, altrimenti trascorrevano ore e ore alla finestra, dove la vista gli si apriva su uno spazio erboso percorso da oche alla pastura e circondati di alberi potati» (216).

Le amare parole di FitzGerald testimoniano come anche i giardini siano stati colpiti dagli strali della distruzione. La devastazione del giardino di Yuanming Yuan, da parte di inglesi e francesi (154-55), si configura allora come una profanazione: è vero che si tratta di un giardino in parte artificiale ma la sconsiderata distruzione annienta un perimetro sacro. Parimenti significativo l'episodio dell'incendio appiccato, nel 1920, durante la guerra civile irlandese, alla residenza dei Randolph, che dal prato che circonda l'edificio vedono i repubblicani incendiare la grande casa, con un atto che non è solo violento ma pure, al contempo, una ulteriore profanazione del Giardino (227).

La terribile tempesta scatenatasi nella notte del 16 ottobre 1987 nel Norfolk annienta un altro giardino confinante con un parco e con esso tutto l'ecosistema mitologico: «Là dove ancora qualche tempo prima gli uccelli, sul far del giorno, cantavano così numerosi e tanto forte che bisognava a volte chiudere le finestre della camera da letto, là dove la mattina le allodole prendevano il volo dai campi e dove al calar della sera si udiva persino gorgheggiare un usignolo nella boscaglia, adesso non si percepiva più alcun suono, alcun segno di vita» (279).

Il fatto che il narratore osservi dalla finestra la tempesta (277) rimanda alla sua posizione tipica di non-morto (del resto esce di notte o all'alba, in momenti di stasi temporale, a osservare

³² Si veda in proposito anche il personaggio di Paul Bereyter (E 68) e la descrizione della sosta al Giardino Giusti a Verona in *Vertigini*: «Erano le prime ore del pomeriggio, e li rimasi sdraiato su una panchina di pietra all'ombra di un cedro. Udivo l'aria affluire e defluire attraverso i rami, e il lieve rumore che il giardiniere faceva rastrellando i viottoli di ghiaia fra le siepi di bosso, il cui delicato profumo riempiva persino quell'aria già autunnale. Da un pezzo non mi sentivo più così bene» (V 69-70).

³³ In questo senso si considerino nell'opera di Sebald le immagini di case e abitazioni, nonché di paesaggi, collocate in un contesto naturale dai connotati storici come la valle dipinta da H. Reichelt, l'acquerello del lago di Bienne di C. Stanley o la casa di Kleist in *Soggiorno in una casa di campagna* (rispettivamente collocate tra le pagine 32-33, 48-49 e 128-29).

³⁴ Per Eisler l'umanità per sopravvivere ha dovuto assumere il comportamento violento del cacciatore, eliminando così la sua primordiale identità pacifica. Quest'ultima però riemerge come memoria inconscia sotto forma di simboli e luoghi come i giardini, che ripropongono la situazione originaria: gli uomini serbano «comuni ricordi razziali "archetipici" di un'originaria esistenza pacifica fra gli alberi da frutto di un qualche paradiso terrestre. È questo il motivo della quieta felicità che tanti di noi provano camminando o riposando fra i boschi e le foreste [...]. Ecco perché, in ogni epoca e luogo, gli uomini che hanno avuto ricchezza, potere e tempo per farlo hanno coronato i propri trionfi creando parchi modellati sull'idea archetipica del "paradiso" e del "giardino" dal quale l'uomo è stato cacciato» (Eisler 46-47).

La Torre e il Giardino Andrea Rondini

da vicino la devastazione; 278); si ripropone così la scena primaria sguardo-distruzione: il personaggio *videns* non tanto vede, assiste a un terribile evento realmente accaduto, quanto lo immagina come destino inevitabile di qualsiasi dato umano/storico/naturale (e, come si diceva prima, lo crea, ne è il portatore, in quanto depositario della verità negativa della vita come distruzione, come essenza delle cose che non può non esimersi dal rappresentarsi, dal ‘vedere’; il soggetto porta così a compimento il destino di tutto ad essere rovina, consapevolezza prodromica del viaggio iniziatico).

Assume valore di spartiacque negativo il gesto simbolico dell’imperatrice cinese Xi Lingshi di spostare i bruchi dagli alberi del giardino all’interno del palazzo (286), ratifica di un praticismo che sottopone a sfruttamento l’animale in nome della sua utilità: la scoperta della produttività del baco è l’inizio della fine della sua vita edenica (quella libera all’aperto: la sua vita nel giardino del palazzo reale è già una prima forma, apparentemente mitigata, di distruzione).

Non casualmente il testo di Sebald si sofferma su luoghi che richiamano per analogia il Giardino, come parchi, boschi e prati. Rientrano in questo paradigma il parco in abbandono di Boulge Hall, antica residenza dei FitzGerald (206) o il parco di Bredfield che i piccoli Fitzgerald guardano malinconicamente come possibilità virtuale di svago (209). Il campo di concentramento nazista di Bergen-Belsen è in questa prospettiva un giardino-parco profanato come mostra anche la fotografia (72-73); forse per questo *Le Strange* – dopo aver contribuito a liberare Bergen Belsen ma contaminato dal Male – lascia andare in rovina il parco della sua proprietà nel Suffolk (74), nel quale tuttavia sembrano persistere gli animali (75; il parco di *Le Strange* viene infine venduto all’asta; 76). Discorso simile per il Bosco: in particolare i boschi che nell’Ottocento circondavano Pechino (148); quelli adiacenti a Yuanming Yuan (155-56); il boschetto abbandonato nei pressi di Dunwich (181). E concettualmente omologo andrà considerato il ricordo dei verdi «prati rivieraschi» che in un tempo antichissimo, quasi mitico, costeggiavano il delta del Reno (dove tra l’altro le aringhe potevano ancora deporre le uova; 185). Non a caso quando Chateaubriand e Ives si conoscono, i loro discorsi vertono quasi subito sulla componente naturalistica dei loro viaggi americani: «Che terre sterminate laggiù, che foreste, con alberi i cui fusti svettavano più alti dei pilastri nelle grandi cattedrali!» (261).

Pure su tutte queste emanazioni del Giardino è calata la scure della Distruzione, come ricorda la sequenza di foreste devastate dall’uomo a tutte le latitudini (179-81), riflessioni al limite della maledizione al genere umano e alla sua congenita e violenta volontà di potenza. Del resto: il filmato amatoriale che il narratore vede presso gli Ashbury riguarda occupazioni agricolobucoliche (225); viene ricordata la scomparsa di pastori e pecore all’inizio del XIX secolo (234); lo stesso Alec Garrard, pur sempre più dedito al modellino del Tempio, è un coltivatore-agricoltore (254).

Naturalmente si potrebbe ravvisare in tutto questo discorso l’emergere di un perimetro nostalgico-regressivo, ben presente allo stesso Sebald (Agazzi, *W. G. Sebald: in difesa dell’uomo* 124); ci limitiamo qui a un accenno, visto che tale tema richiede una ricerca specifica che valuti la presenza di questa struttura di pensiero in tutto il *corpus* di opere dello scrittore e in quale relazione esso si situi con le componenti più critiche e impegnate (a nostro avviso non assenti) della sua poetica.

6. La conoscenza suprema: l’Analogia

Ancor più del sogno vale l’Analogia. L’Analogia serve a superare la linearità della Storia attraverso collegamenti e varchi temporali che spezzano il *continuum* creando nessi e rispondeenze tra esseri umani o cose, anche cronologicamente distanti, ponendosi in tal modo come un’azione virtuale di contrasto alla Distruzione. L’Analogia si configura come tessuto ricostruttivo dell’Essere. Quanto viene detto su Somerleyton vale come enunciazione del principio analogico: «molte epoche si sono qui stratificate e vivono in un’eterna giustapposizione» (A

La Torre e il Giardino Andrea Rondini

46). L'Analogia rafforza e radicalizza la concezione sebaldiana della vita – e della letteratura – come tessuto di relazioni³⁵ diventando negli *Anelli* conquista epistemologica e coronamento del viaggio iniziatico. Lo stesso Th. Browne concepiva la corrispondenza come regola dell'universo, se i persiani si addormentano mentre gli americani si alzano (89). Implicitamente, allora, il testo di Sebald si connette con la «più famosa poesia moderna» (Citati 92),³⁶ *Correspondances* di Baudelaire (peraltro fonte rilevante per Sebald è anche Hofmannsthal: Rovagnati 197) e non a caso «corrispondenze» è una delle parole che compare negli abstract che sintetizzano con alcuni termini-chiave le linee tematiche delle dieci parti (nello specifico la settima) degli *Anelli* (A 8). Si tratta di una dorsale tematica propria non solo di queste pagine; nel *Passeggiatore solitario*, a proposito del sovrapporsi delle immagini di Robert Walser con quelle del nonno, il narratore pensa ad analogie e corrispondenze come schemi di un assetto nascosto del cosmo, in grado di dare ordine al caos della vita e che riguarda anche i morti.³⁷

Luogo primo della condizione analogica è il Giardino. Come rivela il sogno di Anne – *exemplum* di questo sapere perduto – nel Giardino perdura e rimane traccia della corrispondenza tra le diverse forme di vita, floreale, animale, artistica e umana (lo stesso nome leonardiano Ginevra sopra ricordato possiede un'aura analogica nella sua dizione anfibologica: Ginevra-Ginepro è la donna-pianta). Il Giardino, con la sua variante, il Parco, è la sede depositaria del sapere analogico che si esplica nei legami non solo tra i regni vegetali, animali e umani ma anche tra gli elementi primi (terra, aria). Del resto, l'occhio-che-vede-tutto è un simbolo analogico perché esso, soprattutto nella sua raffigurazione in un triangolo rovesciato, rimanda contemporaneamente al cuore, a un frutto, al sangue raccolto nel Graal, alla stessa coppa (Guénon 374-76). Lo stesso vale per la Montagna, effigiata simbolicamente sotto forma di triangolo diritto e quindi collegata a sua volta, come triangolo, ai simboli poco sopra citati, ma nella sua variante diritta al principio generatore maschile (unito così, per differenza ma in modo complementare, al triangolo rovesciato, simbolo del principio generatore femminile; Guénon 190).

Gli *Anelli* sono costruiti sia dal punto vista spaziale che temporale su tale principio. A livello spaziale il testo presenta catene semantiche che legano oggetti della Natura. Il sogno del massiccio di Southwold genera relazioni associative tra il massiccio stesso, i ghiacciai del Caucaso, la montagna vista in sogno e il Vallüla³⁸ (e anche in questo caso tale sensibilità, una sorta di imprinting, si sviluppa durante l'infanzia). La rete di corrispondenze viene non casualmente ratificata a conclusione dell'episodio: «Un piccolo specchio d'acqua diventa un lago, un alito di vento una tempesta, una manciata di sabbia una tempesta, una manciata di sabbia un deserto, un granello di zolfo nel sangue un'eruzione vulcanica» (90). Per questo il *Wanderer* sembra incantarsi di fronte ad alcuni scorci paesaggistici come quando viene condotto da Mrs. Ashbury, presso la quale è ospite, alla sua camera, situata al primo piano: dalle finestre –

³⁵ È la «poetica dei ricongiungimenti [...] secondo la quale tutto è collegato con tutto» (Rovagnati 197).

³⁶ Sia concesso il rimando a Rondini, «La teoria letteraria di Pietro Citati».

³⁷ «Che cosa significano queste analogie, queste sovrapposizioni, queste corrispondenze? Sono solo scherzi della memoria, solo inganni dei sensi o allucinazioni, o evocano invece schemi di un ordine a noi incomprensibile, inseriti secondo un programma nel caos dei rapporti umani e tali da estendersi parimenti ai vivi e ai morti?» (PS 112; 132-33). Si veda inoltre TS.

³⁸ «Le regioni più alte di quel massiccio montuoso color dell'inchiostro scintillarono ancora per qualche tempo dal sommo delle loro vette come i ghiacciai del Caucaso, e mentre le vedevo scomparire a poco a poco, mi tornò alla mente che qualche anno prima in sogno avevo attraversato per tutta la sua estensione una montagna remota e sconosciuta come quella cima. [...]. Le vette merlate dei monti, rimaste alle mie spalle, si stagiavano con una nettezza che metteva quasi paura contro un cielo turchese [...]. Era un'immagine inesplicabilmente familiare cui per settimane non potei sottrarmi e che – alla fine me ne resi conto – coincideva sin nei minimi particolari con quella del Vallüla, il massiccio montuoso che io, a qualche giorno dall'inizio delle lezioni in prima elementare, avevo visto – gli occhi velati da infinita stanchezza – dall'omnibus» (89-90).

La Torre e il Giardino Andrea Rondini

situazione affine a quella d'apertura in ospedale – «si riusciva a vedere, oltre i tetti delle stalle e delle rimesse al di là degli orti, un bel prato destinato al pascolo e ondeggiante al vento. In lontananza, all'altezza di un'ansa del fiume, si scorgeva il luccichio dell'acqua che affluiva di lato verso la sponda più scoscesa. Sullo sfondo, in tutte le sfumature del verde, svettavano gli alberi, e al di sopra degli alberi, la linea sottile appena profilata delle montagne contro il cielo di un azzurro uniforme. Oggi non ricordo più per quanto tempo io sia rimasto fermo nella nicchia della finestra centrale a contemplare quel paesaggio» (221). Mrs. Ashbury viene peraltro significativamente ritratta in chiave ascensionale: quando sale sulla scala e appende i sacchetti di fiori al soffitto sembra «una santa nel momento dell'assunzione al cielo» (223); con le sue nuvole cartacee la donna è una delle emanazioni del sapere analogico.

Anche nella tempesta gli alberi, le loro chiome (vedi sogno di Anne), si connettono agli altri elementi della natura: «i grandi alberi [...] curvavano le loro chiome ondeggianti come piante acquatiche in una corrente immersa nell'oscurità» (277). Su questa linea si collocano pure i velieri di nuvole (120) e le rondini veleggiatrici del cielo prima menzionate, appartenenti contemporaneamente al mondo dell'aria e dell'acqua.

Oppure gli alberi vengono legati elementi naturali a storici (e altamente simbolici). Si veda il vapore bianco che emana da un cadavere (quello di Kindt visto da Browne) ricordato da Browne a proposito della nebbia che invase Olanda e Inghilterra il 27 novembre 1674 e a sua volta associato al vapore che invade il cervello durante il sonno o il sogno. Senza contare che «analoghi veli di vapore» (28) avvolgono il narratore semiosciente in ospedale durante i primi momenti della sua convalescenza.

La rete analogica è operante poi nel legame speciale che sembra unire alcuni esseri umani agli animali, abitanti primari del Giardino. Le Strange era «costantemente attorniato da volatili d'ogni genere, dalle faraone ai fagiani, ai piccioni e alle quaglie, così come dalle più disparate specie di uccelli canori e dimoranti nei giardini» (75). Così il momento di terrore provato dal narratore a Orford è correlato a quello di una lepre: tra i due esseri viventi si stabilisce una omologia con connotati salvifici: nel momento dello smarrimento e della paura, il riconoscersi nell'animale stabilisce un contatto indiretto eppure 'reale' con un anello della creazione e reinserisce il soggetto nella rete delle corrispondenze (247); a sua volta Garrard percepisce nel colore delle piume delle anatre un residuo sacro-analogico (257). Le piume delle due anatre immobili prima richiamate, insieme alle foglie dei salici, balenano come una *madeleine* improvvisa alla mente del narratore, con una vividezza assoluta (100). Non a caso la perdita delle cocorite alla dogana di Dover (187) è il segno micidiale e mostruoso dell'esilio dalla propria terra, dell'espatrio non solo storico (Michael deve abbandonare nel 1933 la Germania e trasferirsi in Inghilterra) ma anche mitico-simbolico (trasferirsi in terra straniera vuol dire perdere non solo la patria geografica ma anche la Patria edenica, il Giardino). Si sono già prima citate le rondini, qui da mettere in rapporto con «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», di cui gli *Anelli* citano gli uccelli che salvano un anfiteatro dalla scomparsa (79).³⁹

Il rapporto elettivo degli animali con il Giardino è visibile anche per tracce, dal cane che salta nel giardino di Dichtingham Lodge (270) e soprattutto nel ricorrente tema (funebre) del volo: la passione per il volo di alcuni esseri umani (come Raymond Quilter; 239), fino alla sua stessa riconversione violenta e omicidaria – stigmatata atroce della Distruzione – rimandano alla dimensione perduta della condizione volatile, emanazione e segno auratico del Giardino. E alle rondini guarda Chateaubriand, quando apprende dal padre la necessità di lasciare i luoghi edenici della fanciullezza: ecco allora, nel momento del *manque* e della comparsa della linea d'ombra, scattare il dispositivo analogico: «ancora una volta vidi il ruscello del mulino che

³⁹ Borges: «Le cose, su Tlön, si duplicano; ma tendono anche a cancellarsi e a perdere i dettagli quando la gente le dimentichi. È classico l'esempio di un'antica soglia, che perdurò finché un mendicante venne a visitarla, e che alla morte di colui fu perduta di vista. Talvolta pochi uccelli, un cavallo, salvarono le rovine di un anfiteatro» (22).

La Torre e il Giardino Andrea Rondini

luccicava e le rondini in volo sopra il canneto. Poi guardai avanti, verso la vasta campagna che si apriva di fronte a me» (270). In questa prospettiva assume particolare valore simbolico la messa in relazione dei cataloghi che raccolgono campioni di seta (anche riprodotti iconicamente) con un doppio perimetro sacro: i campionari, con i piccoli pezzi di tessuto associati a numeri e segni, vengono apparentati sia all'unico vero Libro, depositario della Verità analogica, sia, per le loro cangianti striature di colore, al piumaggio degli uccelli (293).

A chiudere il cerchio si situa infine la mitologia metamorfica del baco da seta che, come il narratore, muore e rinasce (284-86); del resto lo stesso reticolo di analogie corrisponde al lavoro compiuto dal baco (che «tesse una trama» per imbarcare il bozzolo fino a costituire attorno ad esso un involucro dal quale uscirà la farfalla). E in una farfalla – la *Saturnia carpini* (284) – gli stessi *Anelli di Saturno* trovano la loro codifica analogica: l'opera letteraria è frutto della *mutatio* iniziatica.

La grammatica analogica sopravvive anche laddove sembra soffocata da una sua ricodifica ideologica (il dipinto di Ruisdael) oppure meramente spettacolare: è questo il caso soprattutto del giardino del fiabesco palazzo di Morton Peto, in cui architettura, arte, piante e animali (anche di stoffa) – e la descrizione degli *Anelli* si sofferma in particolare sul nesso giardino-volatili⁴⁰ – creava «l'illusione di un'armonia perfetta fra la natura nella sua crescita e l'opera dell'uomo» (44);⁴¹ la stessa illuminazione è sottoposta a una codifica analogica, visto che la luce irradiata dai riflettori delle lampade «pareva pulsare in sintonia con la corrente vitale del globo» (44). Forse non a caso mentre il palazzo di Someleyton mostra diversi segni di decadenza, il giardino al contrario prospera e presenta simboliche figure di perfezione circolare capaci di collegare terra e aria (le altissime sequoie e soprattutto i sicomori che «avevano attecchito vigorosi per poi levarsi di nuovo verso l'alto in un cerchio perfetto»; 48). Il giardino di Peto, inserito come si è visto in costruzioni destinate a ratificare il successo economico del proprietario, riesce così a trattenere un residuo auratico: i sicomori protesi verso l'alto sono l'albero-Natura segno del Giardino, capace di sottrarsi – almeno in questo caso – al destino di distruzione. Del resto la valenza simbolica del fogliame dei sicomori si rafforza nel collegarsi analogicamente al sogno di Anne e al piumaggio degli uccelli nonché nel manifestare le corrispondenze di elementi naturali e celesti: «Alcuni dal fogliame più chiaro si libravano come nuvole al di sopra del parco. Altri erano d'un verde cupo, impenetrabile. Le loro fronde si alzavano come terrazze le une sopra le altre, e bastava lascia sfocare appena lo sguardo perché si avesse l'impressione di una montagna coperta di immense foreste a perdita d'occhio» (48).

Un'aura mitica circonda ancor di più il favoloso giardino di Kublai Khan che appare a Swinburne, giardino che unisce splendide e rare tipologie di animali e alberi (172). Esiste un paradigma ideale di questo Luogo contenuto in un libro dedicato a un giardino: *Il giardino di Ciro* di Th. Browne rinviene il reticolo del quinconce in tutte le forme di vita, che condividono questa struttura e che si ritrovano anche nel giardino di Re Salomone (31-32).

A livello temporale, il testo è scandito da persone e situazioni che vengono tra loro correlate. Molto importante la visita a Michael: Michael è un doppio del grande poeta Hölderlin e lo stesso narratore è un doppio di Michael poiché gli sembra di aver abitato la sua casa (quindi si istituisce collegamento anche tra Hölderlin e il narratore; 193-94)⁴². Lo stesso poeta ha dedicato l'inno di Patmos al langravio di Homburg perché tale era il nome da ragazza della madre.

⁴⁰ «Serre tropicali e limonaie, il prato che pareva una stoffa di velluto verde, il rivestimento dei tavoli da biliardo, i mazzi di fiori nei boudoir, nelle camere da letto e nei vasi di maiolica sulla terrazza, gli uccelli del paradiso e i fagiani dorati sulle tappezzerie di seta, i cardellini nelle voliere e gli usignoli in giardino, gli arabeschi sui tappeti e le aiuole fiorite orlate da siepi di bosso» (A 44).

⁴¹ Vedi anche A: «A fatica il visitatore riusciva a distinguere il punto in cui finiva la natura e iniziava il manufatto umano» (43).

⁴² Triangolazioni presenti anche in altre opere di Sebald; si veda Agazzi, *W.G. Sebald: in difesa dell'uomo* (104).

La Torre e il Giardino
Andrea Rondini

Questa catena analogica è accompagnata da una serie di riflessioni: «Quali distanze nel tempo le affinità elettive e le corrispondenze riescono a superare? Come può accadere che in un'altra persona tu veda te stesso e, se non proprio te stesso, almeno il tuo antesignano?» (193).⁴³ Non solo: il nesso delle corrispondenze si trova in giardino: «È possibile che in seguito tu ti senta in dovere di stabilirti in questa casa del Suffolk solo perché nel suo giardino, su una pompa dell'acqua dal manico di ferro, è impresso il numero 1770, l'anno della nascita di Hölderlin?» (193). Discorso simile per la correlazione tra FitzGerald e Omar Khayyâm, con il quale il suo traduttore inglese – FitzGerald appunto – sentiva profonde «affinità elettive» (211).

Peraltro il narratore sembra unito per via onomastica anche al maestro tintore tedesco Seybolt, l'ultimo rimasto dopo il crollo della sericoltura in Germania e che rimane il custode degli ultimi due alberi di gelso ancora in vita tra quelli piantati: si stabilisce così un legame analogico tra due esseri umani distanti nel tempo e le piante (296-97), una catena associativa connessa alla fotografia di Sebald davanti a un enorme cedro del Libano (275), che deve a sua volta essere collegata a Catherine Ashbury appoggiata al gelso. Ma il narratore è anche il doppio di Korzeniowski/Conrad, visto che entrambi soggiornano a Lowestoft (52-60 per il narratore; 124-25 per Korzeniowski) e che entrambi si trasferiscono in Inghilterra all'età di 12 anni;⁴⁴ senza contare che appoggiarsi a un cedro del Libano richiama i cedri della medesima specie del giardino di Someleyton (che conferma così ancora una volta la loro fisionomia auratica): Sebald è per questa via analogicamente legato a Morton Peto. Né si potrà dimenticare San Sebald, un santo itinerante che sembra percorrere l'itinerario del *Wanderer* di fine millennio, erede laico di quella traccia sacro-auratica (nonché della medesima consapevolezza tragica: San Sebald era «sopraffatto dalla sensazione dell'universale vanità; 97).

Il legame di affinità onomastica transtemporale ritorna in modo altamente significativo con la ricorrenza tra Thomas Browne (28-38), Francis Browne (59) e William Browne (211 ss.), una sorta di *mise en abyme* metatestuale visto che lo stesso Thomas Browne scriveva ricorrendo a «metafore e analogie condotte sino all'estremo limite» (30), ponendosi quindi come modello e fonte dello stile e della gnoseologia analogica degli *Anelli*.

Finzioni di Borges veicola questa concezione del Tempo. Ne “Il giardino dei sentieri che si biforcano”: «A differenza di Newton e di Schopenhauer, il suo antenato non credeva in un tempo uniforme, assoluto. Credeva in infinite serie di tempo, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli. Questa trama di tempi che s'accostano, si biforcano, si tagliano o s'ignorano per secoli, comprende *tutte* le possibilità» (Borges 90-91; corsivo del testo). Anche nel “Tema del traditore e dell'eroe” si legge che i «parallelismi [...] della storia di Cesare con quella di un cospiratore irlandese [...] inducono Ryan a supporre una segreta forma del tempo, un disegno le cui linee si ripetono» (115). Peraltro il testo di Sebald anche per questo aspetto non è immemore della lezione di Benjamin. Il pensatore tedesco ha infatti spesso riflettuto sulla facoltà mimetica⁴⁵ e sulle relazioni di somiglianza, attive già, e anzi soprattutto, nell'età infantile, più volte evocata negli *Anelli*. Paradigmatico un passo di “Nascondigli”: «Il tavolo da pranzo sotto il quale [il bambino] si è accoccolato lo trasforma nel ligneo idolo di un tempio che ha nelle gambe intagliate le quattro colonne. E dietro una porta è porta lui stesso» (*Infanzia berlinese* 61; si noti il riferimento al legno che rimanda alla simbologia dell'albero).

⁴³ Il termine utilizzato nell'edizione tedesca per affinità elettive è «Wahlverwandtschaften», che è alla lettera il titolo dell'omonimo capolavoro di Goethe (dove si legge tra l'altro: «si sarebbero certo scoperte numerose relazioni e affinità, al momento ancora ignote, tra gli esseri inorganici, tra quelli organici e tra gli uni e gli altri insieme»; Goethe 220).

⁴⁴ La coincidenza di età già notata da Rovagnati (200).

⁴⁵ Si veda Pinotti (51-54). Rilevanti anche le pagine dedicate da Benjamin a Proust (sulle quali si veda Piazza). Per Sebald e Proust si legga inoltre Ryan (131).

La Torre e il Giardino Andrea Rondini

Si tratta in ultima analisi di ricostruire un Luogo originario, assemblando tracce e residui, animali e vegetali, tempi e luoghi, allo stesso modo in cui Alec Garrard cerca di ricostruire con un modellino il più preciso possibile il Tempio di Gerusalemme (A 252 ss. Il Tempio si collega analogicamente al monumento di San Sebald che ha al suo vertice Gerusalemme, «l'immagine di un'altra vita, di una vita rinnovata»; 99). E il Metodo analogico, lo strumento di questa pratica ricompositiva, presenta una qualità molto rilevante, vale a dire si configura come portatore di un ordine non autoritario bensì flessibile: le corrispondenze saranno traiettorie da stabilirsi lungo tragitti esistenziali e culturali diversi, non validi universalmente, saranno al limite labili e soggettive per evitare che un metodo 'debole' – l'unico che si possa concepire nell'età del disincanto – diventi un Ordine costrittivo. Lo stesso racconto di Borges "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" pone tale questione sottolineando come il rigore di questo pianeta abbia prodotto totali aberrazioni come l'antisemitismo e il nazismo e abbia purtroppo al contempo sedotto l'umanità («Come [...] non sottomettersi a Tlön, alla vasta e minuziosa evidenza di un pianeta ordinato?»; Borges 26).

Ma il finale del libro svela l'Ultima Analogia, quella che lega l'uomo alla morte. Il soggetto deve superare definitivamente, per completare il suo ciclo di trasformazione, lo stato di non-morto e tutta la dimensione ibrida che ne attanaglia la vita. La morte diviene il legame e la sostanza del mondo: la catena analogica subisce una definitiva torsione funebre nel finale degli *Anelli*, una sequenza di massacri e funerali⁴⁶ in cui risulta chiaro che il fine della stessa produzione della seta e della vita del baco è la ritualità di morte.⁴⁷ La morte arriva a lambire lo stesso soggetto narrante (muore il padre della moglie) che quindi è ormai pronto al volo definitivo. Il non-morto che apre il testo si duplica nel morto finale, l'ospedale dell'inizio si replica nell'ospedale conclusivo: il viaggio iniziatico ha sospeso, almeno per un attimo, il dominio di Crono e ha portato il soggetto a conoscere la legge analogica della Salvezza: essa viene ora consegnata ai lettori, i nuovi non-morti iniziati al culto dell'Analogia, tessitrice dei rapporti e della Vita e unico baluardo all'incedere della Distruzione.

7. Bibliografia

Agazzi, Elena. *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*. Artemide, 2007.

---. *W. G. Sebald: in difesa dell'uomo*. Le Lettere, 2012.

Beck, John. "Reading Room: erosion and sedimentation in Sebald's Suffolk". *W. G. Sebald – A Critical Companion*, edited by J. J. Long and Anne Whitehead, U of Washington P, 2004.

⁴⁶ «Oggi, mentre vado concludendo queste mie note, è il 13 aprile 1995. È giovedì santo [...]. Lo stesso giorno, esattamente trecentonovantasette anni fa, Enrico IV promulgò l'editto di Nantes; duecentocinquantaquattro anni fa fu eseguito per la prima volta, a Dublino, l'oratorio di Händel, il *Messiah*; duecentoventitré anni fa Warren Hastings fu nominato governatore del Bengala; in Prussia centotredici anni fa venne fondata la Lega antisemita, e settantquattro anni fa ebbe luogo il massacro di Amritsar, allorché il generale Dyer, per dare l'esempio, fece aprire il fuoco su una folla insorta di quindici mila persone, che erano affluite nella piazza nota con il nome di Jallianwala Bagh. [...] Cinquant'anni fa, esattamente lo stesso giorno, la stampa inglese annunciava che Celle era caduta e che le truppe tedesche, incalzate dall'Armata Rossa, inarrestabile nel suo avanzare, stavano risalendo in ritirata la valle del Danubio. E per finire [...] questo giovedì santo del 13 aprile 1995 è anche il giorno in cui, poco dopo il ricovero all'ospedale di Coburg, il padre di Clara ci ha lasciati» (305-06).

⁴⁷ Th. Browne ricorda come «in Olanda, nelle case in cui era morto qualcuno, fosse usanza coprire con un crespo di seta nera tutti gli specchi e tutti i dipinti dove erano raffigurati paesaggi, persone o i frutti dei campi, affinché l'anima in procinto di lasciare il corpo non venisse distratta, durante il suo ultimo viaggio, dalla vista della propria immagine o da quella della sua terra natale, ormai perduta per sempre» (306).

La Torre e il Giardino

Andrea Rondini

- Benjamin, Walter. *Il dramma barocco tedesco*. 1963. Traduzione di Enrico Filippini, Einaudi, 1980.
- . *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*. 1987. Traduzione e cura di Enrico Ganni, Einaudi, 2007.
- . “L’anello di Saturno o Sulle costruzioni in ferro”. *I «passages» di Parigi*. 1982. A cura di Rolf Tiedemann, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, traduzione di Francesco Porzio, t. II, Einaudi, 2002, pp. 973-75.
- . “Tesi di filosofia della Storia”. *Angelus novus. Saggi e frammenti*. 1955. Traduzione e cura di Renato Solmi, Einaudi, 1962, pp. 75-86.
- Borges, Jorge Luis. *Finzioni*. 1955. Traduzione di Franco Lucentini, Einaudi, 1985.
- Calasso, Roberto. *I geroglifici di Sir Thomas Browne*. Adelphi, 2018.
- Calzoni, Raul. “Gli atlanti fotografici della memoria di Aby Warburg, Gerhard Richter e W. G. Sebald”. *Effetti di verità. Documenti e immagini tra storia e finzione*, a cura di Marco Piazza e Sara Guindani, Roma Tre P, 2016, pp. 49-66.
- . “Poetica della distruzione e culto delle rovine in *Austerlitz* di W. G. Sebald”. *Rovine future. Contributi per ripensare il presente*, a cura di Davide Borrelli e Paola di Cori, Lampi di Stampa, 2010, pp. 113-28.
- . “San Giorgio e gli angeli. Figure della redenzione e della dannazione nell’opera di W. G. Sebald”. *Elephant&Castle*, ottobre 2010, pp. 5-27.
- Citati, Pietro. *L’armonia del mondo*. 1998. Adelphi, 2015.
- Eckart, Gabriele. “Against “Cartesian Rigidity”: W. G. Sebald’s Reception of Borges”. *W. G. Sebald: Schreiben ex patria / Expatriate Writing*, edited by Gerhard Fischer, Brill-Rodopi, 2016, pp. 509-21.
- Eisler, Robert. *Uomo diventa lupo*. 1951. Postfazione di Brian Collins, traduzione di Raul Montanari, Adelphi, 2019.
- Gilodi, Roberto. “W. G. Sebald: tra memoria e frammento”. *Psiche*, 1, 2016, pp. 39-54.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Le affinità elettive*. Traduzione di Ada Vigliani, Mondadori, 1988.
- Guénon, René. *Simboli della Scienza Sacra*. 1962. Traduzione di Francesco Zambon, Adelphi, 2003.
- Hawkins, Gay. “History in Things. Sebald and Benjamin on Transience and Detritus”. *W. G. Sebald: Schreiben ex patria / Expatriate Writing*, edited by Gerhard Fischer, Brill-Rodopi, 2009, pp. 161-75.
- Jacobs, Carol. *Sebald’s vision*. Columbia UP, 2015.
- Matteini, David. “Sebald, un tentativo di testimonianza”. *Gli intellettuali/ scrittori ebrei e il dovere della testimonianza*, Firenze UP, 2017, pp. 161-71.
- Öhlschläger, Claudia, e Michael Niehaus. *W.G. Sebald - Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Metzler, 2017.
- Piazza, Marco. “Walter Benjamin tra redenzione e rammemorazione, via Proust”. *Odradek*, 2, 2105, pp. 7-46.
- Pic, Muriel. “W. G. Sebald e le farfalle”. *Doppiozero*, 11 giugno 2016.

La Torre e il Giardino
Andrea Rondini

- Pinotti, Andrea. "Facoltà mimetica". *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, a cura di Andrea Pinotti, Einaudi, 2018.
- Ribatti, Nicola. "Lo sguardo di Saturno. Critica della modernità e regimi scopici in «Die Ringe des Saturn» di W. G. Sebald". *Studia theodisca*, XIX, 2012, pp. 39-69.
- Rondini, Andrea. "Emanuele Trevi e la teoria iniziatica della letteratura". *Enthymema*, XI, 2014, pp. 138-67.
- . "La teoria letteraria di Pietro Citati". *Enthymema*, XVII, 2017, pp. 280-300.
- Rovagnati, Gabriella. "Un intrico di corrispondenze e allusioni. Il Conrad di W. G. Sebald". *Compagni segreti. Joseph Conrad e i suoi traduttori in Italia*, a cura di Marialuisa Bignami, Cisalpino, 2008, pp. 181-206.
- Ryan, Judith R. "Sebald's Encounters with French Narrative". *From Kafka to Sebald: Modernism and Narrative Form*, edited by Sabine Wilke, Continuum, 2012.
- Schiffermüller, Isolde. "Austerlitz o l'esigenza dei morti". *Cultura tedesca*, a cura di Walter Busch, 29, 2005, pp. 121-44.
- Sebald, Winfried Georg. *Austerlitz* [AZ]. 2001. Traduzione di Ada Vigliani, Adelphi, 2006.
- . *Campo Santo* [CS]. Actes Sud, 2009.
- . "C'è una cometa in cielo. Nota d'almanacco in onore dell'Amico di casa renano" [CUC]. *Soggiorno in una casa di campagna*. 1998. Traduzione di Ada Vigliani, Adelphi, 2012.
- . *Die Ringe des Saturn*. Fischer, 2018.
- . *Gli anelli di Saturno* [A]. 1995. Traduzione di Ada Vigliani, Adelphi, 2010.
- . *Gli emigrati* [E]. 1992. Traduzione di Ada Vigliani, Adelphi, 2007.
- . "J'aurais voulu que ce lac eût été l'Océan" [JV]. *Soggiorno in una casa di campagna*. 1998. Traduzione di Ada Vigliani, Adelphi, 2012.
- . "Le promeneur solitaire. In ricordo di Robert Walser" [PS]. *Soggiorno in una casa di campagna*. 1998. Traduzione di Ada Vigliani, Adelphi, 2012.
- . *Vertigini* [V]. 1995. Traduzione di Ada Vigliani, Adelphi, 2003.
- . "Un tentativo di restituzione" [TS]. *Moments musicaux*. 2012. Traduzione di Ada Vigliani, Adelphi, 2013.
- Trevi, Emanuele. *Il viaggio iniziatico*. Laterza, 2013.
- Vigliani, Ada. "Fra malinconia e ricordo: vagabondaggi e divagazioni letterarie nell'opera di W. G. Sebald". *Cultura tedesca*, a cura di Walter Busch, 29, 2005, pp. 33-48.
- Virgilio. *Eneide*. A cura di Alessandro Fo, Einaudi, 2012.
- White, Jonathan. "Mental travel and Memory mapping in Sebald's narratives". *Comparative Literature and Culture*, dicembre 2012, pp. 1-9.