



RACCONTI -

E.W. Smith / W.G. Sebald = ?

(E.W. Smith diviso W.G. Sebald uguale non so)

*Un progetto non realizzato di indagine sulla
relazione instabile tra parole e immagini*

di Gianluigi Ricuperati

Nell'inverno che trasformava il 1955 nel 1956, un signore chiamato W.E. Smith, fotografo, capì che c'erano soltanto due cose da fare: la prima era rassegnare le dimissioni da Life, e questo significava appiccare un magnifico incendio al proprio munifico stipendio, a un successo in rapidissimo crescendo. La seconda era dedicarsi con tutto quello che gli rimaneva alla messa in posa di un'opera, cresciuta in lunghe stagioni all'ombra dei bidoni delle sue ville mentali, a intervalli brevissimi: progetto anticipante - progetto sognante - progetto incalzante. L'occasione arrivò travestita da offerta: mittente, il comune di Pittsburgh, che desiderava affidare alle ciglia di un obiettivo famoso la celebrazione del bicentennale della città. Cambio di luci, salto di paesaggio. Questo spinse Smith ad andarsene da quel tempio prestigioso, e qualche anno dopo non gli sarebbe sfuggita la qualità oracolare della frase che dovette rimbalzare per settimane sulle orecchie degli addetti ai lavori e degli altri mercanti, se n'è andato dalla Vita. Smith, di quell'opera, ma sarebbe più appropriato chiamarlo "impegno degradante", conosceva soltanto le ambizioni, insostenibili, e il titolo provvisorio, Pittsburgh Project.

Nel febbraio del '55, un mese prima di lasciare la moglie e i quattro figli nella loro casa di Croton-on-Hudson e partire alla volta di Pittsburgh, Smith acquistò una copia della New York Review of Books. C'era un'intervista a William Faulkner, che aveva appena terminato uno dei cicli creativi più entusiasmanti del secolo, e si stava preparando a tirare verso di sé l'ultimo lembo della vecchiaia. Il fotoreporter sottolineò più e più volte queste parole: "Avevo in mente un sogno di perfezione, ed ero cosciente del fatto che i migliori scrittori contemporanei non ce l'avevano fatta, non erano riusciti a realizzarlo. Li classificai uno per uno, e il mio criterio furono i loro splendidi fallimenti nel raggiungimento dell'impossibile."

Sam Stephenson, che ha curato Dream Street, la riduzione in volume dell'enorme mole di lastre e provini scattati a Pittsburgh, riassume così la portata del Pittsburgh Project: "Smith fece confluire nel progetto tutto ciò che lo aveva influenzato nella vita: il senso tragico delle esperienze di guerra, le tecniche di flusso di coscienza dei grandi innovatori del moderno come Joyce, la

coscienza sociale di un O'Casey, la passione lirica ispirata dalla lettura di Rilke, le dissonanze dell'ultimo Beethoven, gli accordi assurdi di Thelonius Monk – il risultato avrebbe dovuto essere qualcosa di simile a una narrazione per immagini fotografiche di proporzioni sinfoniche.”

Smith a Pittsburgh avrebbe dovuto restarci tre settimane. Ci rimase, a fasi alterne, quasi tre anni. Accumulò circa diciassettemila negativi, e il desiderio sempre più preciso di mettere in moto una macchina narrativa in cui le immagini cooperassero con le parole in una forma - anche editoriale - assolutamente definita, in layout sui quali potesse avere il controllo. L'agenzia Magnum, alla quale s'era affiliato come freelance, aveva trovato delle offerte ragguardevoli, persino da Life, per la pubblicazione: ma niente director's cut. Smith arrivò a rifiutare fino a 20.000 dollari, e tutto ciò mentre i debiti crescevano, rapidi come le unghie dei suoi figli, e l'impazienza disperante della moglie. A metà del '57 abbandonò la famiglia, trasferendosi a Manhattan. Le due borse della Fondazione Guggenheim non erano bastate a risollevarne le sorti, e nel 1958 siglò un accordo con la rivista Popular Photography, che acconsentì a dedicargli 38 pagine a sua totale discrezione nell'annuario del '59, a 1900 dollari. La prima impressione che Smith ebbe di Pittsburgh – sfondo ideale per qualunque geniale dilettante appassionato di blitzkrieg visivi e dinamici, con la sua varietà impressionante di paesaggi e livelli - trovò spazio in un appunto, meno di mezza riga, che diceva soltanto: viste melanconiche.

*

Nell'inverno che trasformava il 1989 in 1990 un signore chiamato W.G. Sebald, scrittore, sapeva che c'era solo una cosa da fare: osservare i primi passi di un Oggetto Nuovo svettare fra i tetti piatti e i congegni a orologeria dei protagonisti della letteratura contemporanea. Aveva appena dato alle stampe il suo primo romanzo, Vertigo, cui sarebbero seguiti Gli emigranti, Gli anelli di Saturno, e Austerlitz. Venticinque anni prima aveva lasciato la Germania per fare il professore a Oxford: qualche studioso si deciderà, prima o poi, a smontare e rimontare i meccanismi addizionali di una vocazione che cresce, diventa

pianificazione, fortificazione e infine realizzazione? In quelle stagioni di vecchio novecento Sebald mise a punto i dettagli raddomantici di uno dei più eccitanti colpi di scena che abbiano fatto tremare le assi del palco-ripetizioni del Romanzo, e quando il Progetto assunse forma pubblica, in mezzo a scrosci di applausi, dovette rimanere da solo, in silenzio, come in ascolto delle piccole esplosioni lontane di una guerra combattuta in sogno.

Il risvolto di Austerlitz preparato dall'Adelphi in occasione dell'uscita italiana del libro contiene una minuscola frase che è una di quelle puntine di diamante improvvise che fanno girare interi *long playing* di percezione critica lancinante e inevitabile. Possibile che altri non abbiano mai scritto quanto appare evidente a ogni lettore avveduto di W.G. Sebald, ovvero che si tratta del titolare unico di un inimitabile impasto tra immagini e testo? Possibile che non sia altrettanto chiaro come le retoriche e le funzionalità dell'immagine sono e saranno uno dei fattori inventivi dominanti degli anni che ci stanno inseguendo?

Per tracciare un'ipotesi di cosa sarebbe stata la fortuna stilistica di Sebald senza immagini bisogna pensare che sarebbe stato percepito come una sorta di eccellente compagno di viaggio di Thomas Bernhard. Probabilmente ne avremmo apprezzato la sensibilità onnivora di digressione, la tensione a fare del Romanzo un prisma di detriti culturali agghindati uno dopo l'altro in sequenze di maestosa corrispondenza micro-armonica. Ma Sebald le immagini le ha usate, ed è stata quella caratteristica – e la direzione peculiare che quella caratteristica assume – a definire la sua importanza di Inaudito.

(Basterebbe un caffè con l'ottimo studioso germanista Massimo Bonifazio per venire a conoscenza degli *yizkor*, volumi memorialistici pubblicati dalle comunità ebraiche dopo l'Olocausto per ricordare fatti e persone, testi in cui scrittura e immagine si compenetravano secondo modalità piuttosto affini a quelle di Sebald).

Tra le diciassettemila immagini scattate a Pittsburgh da Smith ce ne sono tre che ritengo cruciali. Prima. C'è una fotografia di Smith in cui tre bambini si affacciano sull'ignoto delimitato da un cancello: oltre le inferriate, i resti di un giardino *american gothic*, una corte di fumo, una cascata di detriti, e altri classici lemmi del dizionario iconico universale, alla voce Desiderio di sapere qualcosa di più di fronte al vuoto e al disastro. Seconda. Ce n'è un'altra in cui un'automobile tipo Trabant giace parcheggiata ai piedi di un'imponente lastra architettonica, l'incrocio perfetto tra una diga vista dalla primissima goccia d'acqua e una pista d'atletica per ascensori: sulle fasce alte dell'immagine, però, si dipartono due schiere di finestre, e s'intuisce qualcosa di simile a un'unghia di monumentalità sovietica nel cuore dell'ottimismo americano degli anni cinquanta. Terza. Ce n'è un'altra ancora in cui la composizione è divisa in due metà da un cartello con la scritta DREAM, e da una parte si vede una decappottabile ferma in bilico, mentre dall'altra solo una cassetta delle lettere: è un indirizzo: a Pittsburgh regnò per qualche tempo la curiosa abitudine di affollare la toponomastica con sostantivi astratti, generalmente attinenti alla sfera morale e intellettuale, come 'via orgoglio', 'via amore', 'via integrità', e - appunto - 'via sogno'.

*

Nell'inverno che trasformava il 2001 in 2002 - all'epoca recensivo o segnalavo romanzi per un settimanale - avevo ricevuto le bozze dell'edizione italiana di Austerlitz. Le bozze di Sebald, pervenutemi senza foto, recavano nei quadrati soltanto scritte numerate. In un dormiveglia critico avevo deciso di sostituire gli spazi vacanti con delle foto da Dream Street, il magnifico progetto consonante a Sebald, per verificare se era effettivamente consonante a Sebald; ebbene, ho provato a farlo davvero, alla luce del giorno, e ha funzionato.

Vedere di nuovo significava puntare Sebald attraverso le lenti delle immagini di Smith: capire che Sebald senza immagini è soltanto un grande epigono e forse il lontano progetto di Pittsburgh forniva la stoffa di cui vestire il manichino dei suoi romanzi - che riprendeva ad agitarsi di nuove pezze, difficili: entusiasmanti: finanche arroccate: ma incontestabilmente - si poteva respirare

- nuove.

W.G. Sebald non aveva una silhouette pubblica precisa e stagliata, ma nella fotografia che compare sulla quarta di copertina di una delle prime edizioni tascabili inglesi de *Gli Emigranti* (Harvill Press, 1997) veniamo distratti da una faccia completamente palpebratica, nel senso che le diverse sezioni dei connotati, dall'alto in basso, dalle punte dei capelli al colletto della camicia rigata, sembrano adagiate in una disposizione da parentesi graffa distesa in orizzontale, o paio d'ali di pipistrello leggermente divaricate e comunque rilassate, con un binomio pupille-occhiali posseduto da un millimetro di strabismo, che dà profondità di campo al verbo inglese *trespassing*. E, insieme a tutto il resto, rende altrettanto inevitabili frasi come questa:

"A volte era come se cercassi di riconoscere la realtà uscendo da un sogno: altre volte avevo l'impressione che mi camminasse accanto un invisibile gemello, per così dire l'inverso di un'ombra."

*

I happen to think it would be a dream if literary criticism (and any form of criticism) took the shape of images: sequences of images – ambiguous and peerless - able to unearth the sense of verbal manufactures with no need for more words. Ho scritto queste tre righe direttamente in inglese, stentatamente, nel luglio del 2001, per meditare su un'installazione vista alla Biennale di Venezia curata dal grande maestro del pensiero selvaggio, Harald Szeeman, il curatore di tutti i curatori. Prima di allora Sebald era un testo da conquistare, e Smith un testo di cui non conoscevo nemmeno l'esistenza. Sono passati più di undici anni, e le note che ho accumulato sono forse solo la bambola neonata di una meditazione davvero profonda, ma certe notti insonni e certi vagiti illuminanti mi hanno convinto che quelle tre righe puntavano nella direzione giusta. Ancora adesso, e sempre di più, mi capita di pensare che *sarebbe formidabile se la critica letteraria e artistica (e la critica in genere) prendesse la forma di*

immagini: sequenze di immagini senza pari, capaci di indagare oggetti fatti di parole senza usare una parola.

Sarebbe così bello se uno di voi, cinque lettori, prendesse anche solo una di queste idee sul serio – e realizzasse almeno una delle cose che ho solo marginalmente iniziato a pensare.