

W. G. SEBALD: AMISTAT I ESCRIPTURA

SALVATORE TEDESCO

Università degli Studi di Palermo

El nostre propòsit, aquí, és el d'articular una idea de *poètica de l'amistat* en l'obra de Winfried Georg Sebald. L'escriptor alemany, tal vegada el més significatiu entre el final del segle xx i el començament del nou mil·lenni, ha captat l'atenció internacional per una llarga sèrie de temes que recorren la seva obra: l'interès per la memòria històrica, amb una referència específica al tema de la Xoà i a la reconstrucció del diàleg entre el poble jueu i el poble alemany, sense oblidar temes més específicament «poetològics» com la relació entre el llenguatge i la imatge o la utilització d'estratègies intertextuals. Seguint l'estela de les reflexions de Walter Benjamin, Sebald també és tingut per un dels grans «melancòlics» de la modernitat, i és ben sabuda l'escassa freqüència amb què en la seva obra apareix el pronom *tu* i quan rarament l'escriptura de l'autor s'obre a la forma tradicionalment romàntica d'un diàleg entre els personatges.

Malgrat això, l'escriptura de Sebald està profundament impregnada de diàleg, i de diàleg amical, en el sentit que la subjectivitat i, el que és més, la mateixa identitat del narrador, posada en qüestió per la tasca de la memòria històrica, s'obre en l'escriptura a un densíssim teixit de veus diferents, i l'autor recorre, per dir-ho d'alguna manera, a la

seva pròpia veu, les vivències existencials, el pensament i la mateixa veu dels seus interlocutors.

Potser podríem dir que, en replantejar-se el tema típicament romàntic del *Symphilosophieren*, Sebald repensa profundament i conjuga la crisi contemporània de la idea de l'«autor omniscient» amb la qüestió de la funció «ètica» de l'escriptor. El filosofar plegats es converteix en una estratègia intertextual d'escriptura que reprèn la veu dels altres i que experimenta amb les possibilitats que es baden gràcies a aquesta confrontació de veus.

Si bé això és cert per a l'escriptura de Sebald en general, convé notar que aquest tema adquireix un pes específic quan l'autor recorre les vivències i l'«escriptura» de dos amics que adquireixen un paper central en la seva obra: l'escriptor, poeta i traductor Michael Hamburger i el pintor Jan Peter Tripp.

Michael Hamburger, de família jueva alemanya, abandonà la seva pàtria alemanya quan encara era un infant després de l'ascens al poder de Hitler, i fugí a Anglaterra, on més endavant desenvolupà la seva activitat com a traductor de poesia (entre d'altres, traduï Hölderlin, Celan i Sebald), com a crític literari, poeta i escriptor profundament compromès amb els temes de la memòria històrica i amb la voluntat de deixar testimoni del trauma de la Xoà, finalment es convertí en un gran amic personal de Sebald.

A la setena part d'*Els anells de Saturn*, Sebald reconstrueix la història, reescriu els records en una espècie de reflexió sobre el temps històric i el possible rol de l'escriptor. La relació amb el seu amic esdevindrà en una mena de reflexió sobre els horrors històrics del segle xx, sobre la relació entre el temps i el messianisme, i sobre el poder de la memòria i de la literatura.

La narració es desplega, per dir-ho d'alguna manera, primer a través de les pàgines dels escrits autobiogràfics del mateix Hamburger i, després, prossegueix en el relat de

l'encontre que realment té lloc en el seu jardí i a casa seva, així com en la remembrança d'una visita anterior.

El narrador arriba a Middleton, la residència de Hamburger, «amb el seu barret a la mà i la seva motxilla sobre les espatlles» (RS, 208), com el *fahrender Geselle*¹ del segle passat; porta la seva llengua, la seva llengua mare alemanya, en la qual a despit del llarg exili ha continuat vivint i escrivint, i la llengua anglesa que ha adoptat, i que, innegablement, domina, però sense mai convertir-la –mai de manera exclusiva– en la llengua de la memòria, de l'escriptura i de la pròpia identitat física. La primera part de l'encontre, aquella que té lloc a través de la reescriptura de les *Intermittent memoirs* de Hamburger, dona peu al joc de la sobreposició i del desbordar-se de les imatges lingüístiques, cosa que significa un imperceptible traspàs de la veu del narrador a la de Hamburger, la intertextualitat, que no és altra cosa que l'afllorar d'una memòria abismal, custodiada en la llengua i en les ruïnes de la llengua.

En l'episodi de Hamburger, l'oblit marca i talla profundament un present, una presència desplegada i tangible, sobre la qual s'estenen l'obscuritat i la incomprendibilitat, i com més gran és l'esforç de la remembrança, tant més gran és la densitat gairebé tàctil de les coincidències i connexions que experimenten i teixeixen plegats, però encara més gran és la consciència de la dificultat de l'empresa, del caràcter immens de la pèrdua soferta.

La primera secció de la narració –la que, d'alguna manera, pot remuntar-se al dictat anglès dels escrits autobiogràfics de Hamburger– està com segellada en el gel, i tots els moviments que hi tenen lloc, els de l'espai geogràfic, els

1. Nota del traductor: L'autor al·ludeix als *Lieder eines fahrenden Gesellen* ('Cançons d'un company errant') compostos per Gustav Mahler entre 1884 i 1885.

del temps històric i els de l'oníric, àdhuc els que al·ludeixen a una ascensió i a l'alliberament anhelat, estan impresos en aquest gel i apareixen com desenfocats a través de la pàtina que representa. L'inesperat descobriment de l'absurdament (*unsinnigerweise*) intacta casa de la infància en les ruïnes del Berlín de 1947 es contraposa amb l'immens dipòsit de totxos que ocupen la ciutat, anònims i meticulosament numerats de mil en mil, *ein totenstilles Vorwinterbild* ['una imatge de l'hivern que s'acosta, prenyada d'un silenci mortal'] (RS, 213).

La possible identitat de la narració troba el seu lloc en el *symphilosophieren*, o en la *intertextualitat* si vol usar-se aquest terme, en la xarxa que es determina entre les veus i vectors de la narració. Tal vegada no hi ha cap aportació que no s'hagi aturat en aquest punt, que solament reprendré per observar com l'episodi de Michael Hamburger ens ofereix una instantània incomparable d'aquest estat de coses, car aquí la relació textual, potser més que en qualsevol altra ocasió, es converteix eminentment en *symphilosophieren*, xarxa narrativa i reflexió teòrica sobre la condició del narrar, sobre el sentit de l'*Überblick* i de la complexitat de l'elaboració cognoscitiva, sobre allò poètic i les seves relacions amb la folia, sobre la memòria i les seves ruïnes.

Les pàgines d'aquesta segona secció se centren en l'escriptura, en les correspondències i afinitats secretes entre les existències, en la relació entre el grau de complexitat de les nostres construccions mentals i la veritat perseguida. Els records del narrador entrellacen el relat de la seva visita d'aquella tarda de 1992 amb observacions relatives a les impressions de la primera visita a la casa de l'escriptor. Si ara els llocs d'aquesta mateixa casa, a diferència de la primera visita familiar, s'apareixen al narrador de manera estranya («m'aclaparava la idea, bastant irracional, haig d'admetre-ho, que totes aquestes coses [...] m'havien sobreviscut i que Michael em portava a visitar una casa en

la qual jo mateix devia haver viscut fa molt de temps» (RS, 220), i si les dues existències semblen correspondre a través d'una xarxa de coincidències tan fugaces com persistents, Michael sembla ampliar aquest sistema d'afinitats vers un abisme històric ulterior, que arriba fins a l'illa de Patmos, a Hölderlin (la poesia del qual Hamburger considera, a *The Survival of Poetry*, «sostinguda per un sentiment de comunitat amb els morts i amb els no nascuts») i al nom de Scardanelli, amb el nom del qual firmava *mit Untertänigkeit* les seves cartes i poesies dels darrers anys. L'escriptura sembla situar-se de nou en una zona difícilment discernible entre l'alliberament i l'opressió: «Mai no podem dir si l'escriptura augmenta en nosaltres la saviesa o la follia» (RS, 217).

La culminació narrativa i teòrica de l'encontre, tornant al *symphilosophieren* de Sebald i Michael, s'assoleix indubtablement en el moment en el qual, en el replantejament del relat autobiogràfic de Hamburger, trobem el jove Hamburger al passadís de la casa de Berlín el 1947; l'aire gèlid li frega el front i, en veure la barana metàl·lica de l'escala, l'estuc de les parets i les bústies que porten en la seva majoria els mateixos noms que en la seva infància, té per un moment la sensació que tots aquests elements componen un trencaclosques que solament hauria de resoldre «per a aconseguir anul·lar [*ungeschehen zu machen*] els esdeveniments inaudits que havien transcorregut des que havíem emigrat. Era com si ara depengués únicament de mi, com si un imperceptible esforç de la meva ment pogués invertir el curs sencer de la història» (RS, 212).

El moment en el qual la narració s'acosta més a l'alliberament és, probablement, quan més a prop sembla trobar-se de l'obra de la remembrança: «Solament hauria fet falta un moment d'extrema concentració [*höchster Konzentration*], per reconstruir síl·laba rere síl·laba el missatge xifrat ocult en l'enigma, i tot hauria tornat a ser com abans» (RS, 213).

Michael no pot atènyer la paraula que desvela el misteri i recompon el temps passat (*Ich aber kam weder auf dieser Wort [...] RS 213, 189*), ni tampoc troba forces per a pujar l'escala i trucar el timbre de la casa de la seva infància perduda; així abandona el palau en un atac de nàusees i comença a deambular sense rumb, *und ohne den einfachsten Gedanken fassen zu können* [i sense poder formular el més mínim pensament] (RS, 213).

La pregunta –al voltant de la qual oscil·la tota una *estètica de les ruïnes* en la seva substància metafísica i en la seva concreta fenomenologia– ara esdevé ineludible: correspon, doncs, a l'escriptura directament i en primera persona una funció messiànica?

Hamburger se situa davant de les ruïnes com l'àngel de la història en les *Tesis sobre el concepte d'història* de Walter Benjamin (697): «Voldria aturar el temps, despertar els morts i recompondre els destrossats». Però aquesta capacitat correspon al Messies, no a l'àngel de la història ni a l'escriptor, que es limitarà a la tasca de la memòria i a l'edició de l'escriptura, i que podrà així tornar la veu als qui no n'han tingut i assumir per a si la responsabilitat ètica de la memòria.

Si Hamburger es converteix, en certa manera, en un «alter ego» de l'autor, si recular per les seves vivències i participar de la seva amistat esdevé un experimentar el paper de l'escriptor en el nostre temps, l'encontra amb Jan Peter Tripp –amic de la infància de Sebald, pintor hiperrealista, un home marcat per una gravíssima crisi que, en una certa fase de la vida, l'obligà fins i tot a ingressar en una clínica psiquiàtrica– ofereix a Sebald una possibilitat més de *Symphilosophieren*.

Sebald s'enfronta en diverses ocasions a la figura i, sobretot, a l'obra del seu amic; aquí, examinarem breument com, a través de la interpretació d'un gran díptic pictòric (*La déclaration de la guerre - Déjà vu*), Sebald reactiva el

record de la figura mitològica del *monosandalos*, i continua així de manera extremament original la seva pròpia reflexió sobre el temps històric i sobre la funció de l'art.

La confrontació entre la paraula i la imatge, que recorre tota l'obra de Sebald a partir del tema «clàssic» de l'ècfrasi i dels suggeriments contemporanis del pensament de Foucault (la lectura de Velázquez a *Les paraules i les coses*, la conferència sobre Manet), es converteix aleshores en una creació conjunta en l'última obra concebuda conjuntament per Sebald i Tripp, titulada *Unerzählt* ('no narrat') i publicada pòstumament a causa de l'accident de cotxe en el qual va morir l'escriptor el desembre de 2001. En aquesta obra, les imatges i les paraules guarden entre si una estreta correspondència, en el sentit que el volum consisteix en dibuixos de Tripp que representen la mirada d'un parell d'ulls (d'autors o filòsofs, de gent corrent o fins i tot de l'estimadíssim gos de Sebald), alternats amb breus poemes de Sebald, que se centren precisament amb el tema de la visió i de la mirada.

Comencem pel díptic suara esmentat; la primera obra, de gran envergadura (370 cm x 220 cm), titulada de manera força enigmàtica *Déclaration de guerre*, representa simplement un parell de sabates de dona col·locades sobre un paviment. L'obra crida certament l'atenció per una sèrie de «valors formals» i relacions compositives que Sebald comenta breument; nogensmenys, en aquest quadre, afegeix Sebald, «les sabates no revelen el seu secret» (Tripp, 185).

Dos anys més tard, l'objecte del quadre fou reprès per Tripp en una obra més petita (100 cm x 145 cm) titulada *Déjà vu, oder der Zwischenfall*. Sebald, però, no cita el títol de l'obra, i deixa que el tema de l'incident (*Zwischenfall*) –podria afegir, anticipant el de l'esclatxa i el de la inserció temporal i formal– planegi indeterminadament sobre la totalitat de l'episodi.

De fet, l'obra anterior es converteix en el tema del nou llenç, que ens mostra una habitació on *La déclaration de*

guerre ocupa gairebé tota la paret del fons; davant de l'obra, col·locada una mica obliquament, s'hi troba una dona pèl-roja que porta una sola sabata, la mateixa que és representada en el quadre anterior; l'altra sabata sembla que és absent o perduda; més a l'esquerra, avançant cap a l'observador, segons la seva simetria amb la figura de la dona, un gos ens mira fixament. *És un springer spaniel. Un gos de recerca, caça i recuperació. Un gos usat per a buscar*, que té, davant de les seves potes, un esclop: es tracta, revela Sebald, d'un dels esclops que apareixen a la cantonada inferior esquerra, gairebé al marge, del quadre *El matrimoni Arnolfini* pintat per Jan Van Eyck l'any 1434; el gos, suggereix Sebald, «ha estat de viatge mentrestant [*Inzwischen*] ha trobat una mena d'esclop del segle xv» (Tripp, 186-187). Així s'explica que, en el títol, aparegui la paraula *Zwischenfall*.

Veiem aquí que la misteriosa escena que sembla desenvolupar-se entre les dues obres assoleix un inesperat aclarament:

La dona pèl-roja del quadre de Jan Peter Tripp medita sobre la història de les seves sabates i sobre una pèrdua inexplicable, però no s'imagina que la solució del misteri és darrere seu –en la forma d'un objecte semblant, provinent d'un món que s'esvaï fa tant de temps–. El gos, dipositari del secret, que supera àgilment les profunditats del temps perquè no coneix la diferència entre els segles xv i xx sap certes coses millor que nosaltres. El seu ull esquerre (el domesticat) ens mira fixament; el seu ull dret (el salvatge) rep una mica menys de llum i sembla absent, aliè. I, tanmateix, és precisament a través d'aquest ull una mica ombrejat que ens sentim al descobert, despullats (Tripp, 187-188).

Una dona és allà, amb un peu nu i l'altre de calçat; allà també hi ha el seu gosset, que ha emprès un viatge a l'abisme del temps i ha portat del passat aquest esclop, un calçat familiar i obsolet; la seva mirada, plena d'atenció fidel, gairebé una promesa silenciosa, a la vegada travessada per

l'absència i per l'estranyesa, ens escruta profundament als que presenciem l'escena, amb un ull domesticat i un altre de salvatge.

En les imatges de Tripp i en la prosa de Sebald s'al·ludeix a una figura antiquíssima que travessa els temps i les narracions de les més diverses cultures, i que porta el nom grec del *monosandalos*; és aquell que avança, amb un peu descalç i un altre de calçat, car una sandàlia ha romàs presonera de l'infern, de la mort, mentre que l'altra ha tornat amb ell. El *monosandalos* és, per tant, una figura ubicada al llindar i a la transició entre el món dels vius i l'inframón (K. Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, Klett-Cotta, Stuttgart 1951).

El símbol reapareix infinites vegades i caracteritza molts herois: alguns que escapen de la mort i altres que hi resten en deute. El *monosandalos* és a l'origen de moltes desventures i de moltes felicitats possibles.

El *monosandalos* caracteritza els personatges que representen la inversió i l'enderrocament del món clàssic, personatges que porten i custodien en si mateixos el caos cultural primordial, paral·lel al caos cosmogònic que constitueix l'origen i la condició del món futur; la mateixa figura caracteritza els herois que asseguren el nexa d'unió entre el món salvatge i el món de la ciutat. En qualsevol cas, és una situació de desequilibri que requereix un canvi d'estat com a premissa per a la construcció d'un nou ordre.

Aquest enderrocament produït sobre el pla ontològic i cultural es reflecteix dramàticament en un sentit sistèmic: encarnant un nexa de relacions extremament polivalents malgrat l'aparent linealitat dels recorreguts, la mateixa tematització del monosandalisme, «sembla voler conduir a una exacerbació del sistema dialèctic, sembla funcionar com un joc de miralls que aboca sistemàticament als efectes i les causes, fent il·lusòria tota certesa, incerta tota

construcció intel·lectual i ineficaç tot plantejament deductiu» (Lebeuf, 108).

Com a figura del lllindar i de la transició, el monosandalisme expressa una especial relació amb l'experiència del viatge, entès com una experiència iniciàtica, d'entrada al món d'ultratomba, i de retorn –o de retorn *imperfecte, incomplet*– d'aquest àmbit. Des d'Heròdot, són innombrables les referències a les petjades fossilitzades impreses en la roca pels passos de les criatures evanescents o anormals: una expressió del desig de travessar la matèria, de creuar la realitat i de superar els seus límits comuns.

Signe d'un imparable lliscament i canvi d'ordre en el món biològic, la transició per excel·lència no és, tanmateix, solament aquella que es dona entre els vius i els morts, sinó també entre l'ésser humà que s'ha retirat de la naturalesa i la mateixa naturalesa animal; com diu de nou Arnold Lebeuf (37), «el monosandalisme en l'ésser humà és el peu nu que mostra el seu moviment de tornada a la naturalesa. Inversament, la vestimenta en els animals els mostra a mig camí, o sigui, en procés d'humanització o d'intrusió en el món humà».

El gos de Tripp (que és, recordem-ho, un *springer spaniel*) ha tornat amb una sandàlia des de l'abisme del temps; allò que trobem dipositat entre les seves potes ja no és, estrictament parlant, una sabata de dona; tal vegada hagi de considerar-se com un senyal del temps o, com a mínim, això és el que sembla que la pèl-roja del quadre hagi de seguir creient; amb tot, el viatge de l'animal ha de concebre's com totalment desvinculat del temps, i en l'atenció fidel del seu esguard, ens escruta gairebé com una amenaça –sentència Sebald– la promesa de l'alliberament.

Mentre nosaltres ens endinsem en el temps narrat i en el temps de la cultura, aquí ens surt a l'encontre un missatge inesperat que canvia irremeiablement totes les formes.

Tota la investigació de Sebald sobre la forma i la me-

tamorfosi ha de llegir-se a la llum d'aquesta dinàmica; ha d'ubicar-se literalment en el trànsit il·lustrat per aquest *Zwischenfall* i en la seva estructura rítmica.

S'ha parlat molt sobre la precarietat i la marginalitat del Jo narrador en la prosa de Sebald; tal marginalitat ha de posar-se en relació amb l'estructura rítmica que acabem de mencionar, que és a la vegada el ritme poètic de la construcció vivencial i el ritme de la transposició formal, que l'experiència del *monosandalos* il·lustra de manera exemplar.

El *Symphilosophieren* de Sebald i de Tripp toca una nova cima i un nou punt d'inflexió en la col·lecció titulada *Unerzählt* –malauradament, la sobtada mort del nostre autor feu que aquest fos el darrer resultat de la col·laboració entre tots dos–.

El petit volum es presenta també editorialment com una obra de confrontació, de reflex i de traducció entre el llenguatge poètic de l'un i el llenguatge gràfic de l'altre, i ofereix en un format oblong una obra gràfica del pintor, que representa l'esguard d'un parell d'ulls, reflectida en una pàgina que presenta, endemés, un micropoema de Sebald, que una vegada més escull com a tema l'esguard, la relació entre la vista i la paraula, la possibilitat o la impossibilitat de la narració (*Unerzählt* vol dir 'no narrat', 'no relatat').

L'extrema rarefacció i reducció del discurs poètic va acompanyada aquí d'un recurs cada vegada més freqüent consistent en la inserció d'extractes literals de les fonts més diverses i més abstruses; aquests procediments, certament, no són nous en Sebald, però aquí adquireixen una rellevància particular justament per la rarefacció del discurs, que sembla travessat, penetrat i reconduït, en un cert sentit, als seus elements mínims per les «coses» a què està exposat.

Vet aquí alguns exemples representatius:

- a la pàgina 38, Tripp mostra una visió de tres quarts del rostre del pintor i escultor estatunidenc Barnett

Newmann, un dels principals exponents de l'anomenat *expressionisme abstracte*. Se'l veu en una perspectiva escorçada, amb un ull emmarcat per un gran monocle antiquat, l'altre ull, igual que l'altra meitat del rostre, resta en la penombra, mentre que l'enquadrament de la imatge amb prou feines permet veure fins a l'arrel del nas. A aquesta imatge li correspon el poema de Sebald que diu:

*In der Sammlung
des Josephinums in Wien
ein erloschenes
äthiopisches Auge
von einem Flor
grauer Seide
umwölkt*

(‘A la col·lecció // de Josephinum a Viena / un extint / ull etiòp / per una cinta / de seda grisa/ ofuscat’ Unerzählt, 39).

Lluny de qualsevol desenvolupament narratiu, suspès entre la fisiologia i la patologia de la mirada, la investigació orienta els seus propis instruments sobre alguns suggeriments teòrics situats en una zona plena *d'indiferència i d'indicibilitat* entre l'ull i la visió, o si ho preferim, entre la *condició*, l'*exercici* i l'*objecte* de la mirada.

A més, la visió poètica té la missió de mantenir obert el camí vers la mirada prehumana, vers aquell *enteniment animal* de què parlava Nietzsche; a la pàgina 44 trobem un retrat de Rembrandt, autor especialment estimat per Sebald i protagonista d'una sèrie d'autoretrats decisius per la història de la pintura occidental, però també, potser, per la manera com la modernitat ha pensat l'individu (vegeu les pàgines extraordinàries dedicades al tema de Marija Stepanova, *Memoria della memoria*); Sebald recupera el tema referint-s'hi en el seu poema a Cézanne, un dels mestres de

la pintura que va desencadenar la crisi del model de representació modern:

*Gleich einem Hund
sagt Cézanne
so soll der Maler
schauen das Auge
still & fast
abgewandt*

(‘Com un gos // diu Cézanne / així el pintor / ha de mantenir l’ull / fix & gairebé / desviat’ Unerzählt, 45).

En aquests fragments solament s’hi troben indicacions lèxiques mínimes, i és especialment rellevant que es tracti, sobretot, de senyals motrius que indiquen distància, desalineament. Aquest és el cas, per exemple, del poema que dona títol a aquesta col·lecció, aquesta vegada associat al retrat de la mirada d’Anna Sebald, la filla de l’autor:

*Unerzählt
bleibt die Geschichte
der abgewandten
Gesichte*

(‘No narrada // resta la història / dels rostres, difuminats’ Unerzählt, 69).

La trajectòria poètica de Sebald va interrompre’s abruptament, per això els seus possibles desenvolupaments han romàs sense narrar. Ens queda, però, una obra que pot qualificar-se com una de les més significatives de la literatura contemporània i una de les més obertes al diàleg filosòfic, diàleg que troba avui en els Col·loquis de Vic un moment d’extraordinari interès que no cessa de renovar-se.

[Traducció d’Abel Miró i Comas]

Referències bibliogràfiques i sigles

RS: W.G. SEBALD, *Die Ringe des Saturn* (1995). Frankfurt am Main: Fischer, 2007.

Tripp: W.G. SEBALD, *Wie Tag und Nacht – Über die Bilder Jan Peter Tripps*, in Id., *Logis in einem Landhaus* (1998). Frankfurt am Main: Fischer, 2009.

Unerzählt: W.G. SEBALD, J.P. TRIPP, «Unerzählt». München und Wien: Hanser, 2003.

Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkap, 1974, vol. 1.

Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

Michel FOUCAULT, *La peinture de Manet*. Paris: Les éditions du Seuil, 2004.

Michael HAMBURGER, *String of Beginnings: Intermittent Memoirs 1924-1954*. London: Skoob Seriph Books, 1991.

Michael HAMBURGER, *The Survival of Poetry, a World Literature Today*, 59, 2, 1985, pp. 181-183.

Karl KERÉNYI, *Die Mythologie der Griechen*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1951.

Arnold LEBEUF, *Pied nu – Pied Chausse. (Sémantique d'un thème iconographique)*. Toulouse: 1986.

Marija STEPANOVA, *Memoria della memoria* (ed. It). Milano: Bompiani, 2020.