

Raccontare con la fotografia

Percorsi di indagine e di creazione

a cura di Elisa Bricco



Collana diretta da:

Lauro Magnani
(Università di Genova)

Comitato Scientifico:

Maria Giulia Aurigemma
(Università di Chieti)

Arnauld Brejon de Lavergnée
(Conservateur général du patrimoine)

Marcello Fagiolo
(Centro di Studi sulla cultura e l'immagine di Roma)

Peter Lukehart
(National Gallery of Art, CASVA Department)

Giuseppe Pavanello
(Università di Trieste)

Serena Romano
(Université de Lausanne)

Paolo Rusconi
(Università di Milano)

Immaculada Socias
(Universitat de Barcellona)

Chen Wangheng
(Wuhan University)

Raccontare con la fotografia

Percorsi di indagine e di creazione

a cura di Elisa Bricco



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



Volume pubblicato con il contributo di Les Contemporains-Sorbonne Paris Cité.



*Il presente volume è stato sottoposto a double blind peer-review
secondo i criteri stabiliti dal protocollo UPI*

© 2021 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza
Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati

ISBN: 978-88-3618-080-6 (versione a stampa)

ISBN: 978-88-3618-081-3 (versione eBook)

Finito di stampare luglio 2021

Realizzazione Editoriale

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Via Balbi, 6 – 16126 Genova

Tel. 010 20951558 – Fax 010 20951552

e-mail: gup@unige.it

<http://gup.unige.it>



Stampato presso

Grafiche G7

Via G. Marconi, 18 A – 16010 Savignone (GE)

e-mail: graficheg7@graficheg7.it

SOMMARIO

Elisa Bricco Introduzione	9
Oscar Meo Forme e caratteri dello <i>storytelling</i> fotografico. Appunti per una teoria	17
Elisa Bricco La narrazione fototestuale: strategie di analisi e percorsi di lettura	45
Margareth Amatulli Il dispositivo fotoletterario in <i>Y penser sans cesse</i> di Marie NDiaye o la seconda vita dell'immagine	75
Laura Quercioli Rimettere in gioco la memoria. Immagini di Auschwitz in mostra	91
Joachim Seinfeld Two Projects: Souvenir Photograph and Wenn Deutsche lustig sind (Quando i tedeschi si divertono)	123
Martina Massarente Fotografia e Nuovo pittorialismo tra letteratura, cinema e storia dell'arte. L'opera fotografica di Carla Iacono e Valentina Vannicola	139
Valentina Vannicola Sulla relazione della pratica fotografica con la narrazione letteraria e cinematografica: l'intermedialità	157
Carla Iacono Fotografia, narrazione e psicoanalisi nella mia esperienza di artista visuale	177

Elisa Bricco
Introduzione

Raccontare con la fotografia è il titolo di un ciclo di incontri interdisciplinari che si sono svolti tra il 2016 e il 2017 presso il Dipartimento di Lingue e Culture Moderne dell'Università di Genova a cura dell'ARGEC (Atelier de Recherche Génois sur les Écritures Contemporaines) e del Dottorato in Digital Humanities. Gli incontri si situano in un progetto a largo spettro che intende indagare le pratiche artistiche contemporanee nell'ottica dello sviluppo dell'intermedialità¹, e hanno previsto la partecipazione e il dialogo tra artisti fotografi da un lato e tra studiosi e universitari dall'altro.

La relazione tra la fotografia e la letteratura è stata oggetto di discussioni e presentazioni appassionanti tra i fotografi che hanno mostrato le loro pratiche e i critici che hanno potuto approfondire le loro riflessioni alla luce di concreti esempi testuali. Il presupposto epistemologico di partenza è stato di considerare l'intersemiosi come una specificità intrinseca all'epoca contemporanea nella quale ha avuto uno sviluppo estremo soprattutto con la diffusione della multimedialità.

La riflessione sulle relazioni tra la fotografia e le altre forme di creazione artistica ha preso avvio nel contesto più ampio della riflessione sull'intermedialità. L'intero progetto poggia infatti le basi sulla relazione interartistica che sfocia nella creazione di oggetti ibridi e ibridati da linguaggi e media diversi. La nozione di intermedialità è molto ampia e si pone come un classico *umbrella term* che raccoglie una moltitudine di pratiche e di approcci critici: come ha spiegato Irina Rajewsky si tratta di un «termine in

ebollizione da 25 anni»², dove il sostantivo 'ebollizione' intende indicare l'ampio dibattito che occupa l'attenzione di grandi scuole di pensiero soprattutto in Germania e in Canada. Nel suo articolo di sintesi, Rajewsky ha illustrato i diversi significati del termine intermedialità che acquista connotazioni che variano secondo i gruppi di ricerca, e le cui connotazioni mutano anche da un autore all'altro. A suo parere, possiamo considerare in primo luogo l'intermedialità come una categoria di analisi, soprattutto nel contesto in cui «la qualità dell'intermediale si riferisce [...] al processo di produzione, quindi al processo di trasformazione di un "testo" sorgente o un substrato "testuale" inscritto in un *medium* specifico, verso un altro *medium*»³. Ma possiamo anche considerarla «nel "senso proprio" del termine, cioè nel senso di una connessione reale (e di confronto) dei media e quindi di un dialogo produttivo tra loro»⁴. Ciò permette di analizzare più puntualmente la «penetrazione e [i] riadattamenti di specifiche forme di espressione nei media specifici e quindi i processi di mutazioni formali o trasformazioni mediali, durante i quali [...] compare un differenziale mediale»⁵. Si tratta in pratica di quel che Bolter e Grusin hanno definito come «*remediation*»⁶ e che ritroveremo nelle pratiche dei fotografi presenti in questo volume.

La riflessione sulle diverse dinamiche della creazione intermediale schematizzate da Rajewsky, insieme alla constatazione che all'origine della gran parte delle creazioni artistiche ci sia la volontà di raccontare storie reali o finzionali, vissute o immaginate, hanno dato luogo a una serie di approfondimenti, dialoghi e discussioni che si sono sviluppati durante gli incontri. L'attenzione si è focalizzata così in maniera naturale sulla narrazione con la fotografia, sia essa a opera dei fotografi o di chi impiega la scrittura. Le forme del raccontare prese in esame si sviluppano a partire da varie tipologie di intermedialità: dall'utilizzo esplicito di modelli letterari da parte dei fotografi (Iacono e Vannicola), alla costruzione di narrazioni che prevedono il dialogo tra testo e fotografia da parte degli scrittori e, ancora, dalla costruzione di percorsi narrativi attraverso l'allestimento di esposizioni fotografiche, alla realizzazione di vere e proprie narrazioni attraverso lo scatto fotografico (Seinfeld) e la composizione di volumi e portfolio.

Il titolo del volume, *Raccontare con la fotografia*, riprende i due concetti fondamentali che percorrono tutti gli studi pre-

sentati: per gli artisti e gli scrittori studiati nei saggi, la presenza della narrazione e della fotografia sono elementi indispensabili per avviare e condurre un racconto. Nonostante oggi la nozione di *storytelling*⁷ si sia ormai consolidata negli ambiti più diversi, in questo volume si è preferito attuare un approccio al raccontare con la fotografia senza ricorrere a questo termine ormai appannaggio soprattutto dei discorsi mediatici. *Storytelling* ricopre oggi un ampio spettro di pratiche, soprattutto pubblicitarie, politiche e commerciali, che mirano a convincere un determinato pubblico della validità di un prodotto, di un progetto economico, industriale, politico, mentre l'oggetto degli studi presentati è il processo della creazione artistica che si realizza nei libri e nelle esposizioni con l'ausilio dell'apparecchio e dell'immagine fotografica.

I contributi raccolti nel volume prendono in esame opere in cui il racconto con la fotografia si manifesta su diversi fronti, dispositivi e *medium*. All'inizio del volume un approccio teorico permette di circoscrivere il campo di studio e di indagare le specificità del racconto fotografico da un lato (Meo) e di quello fototestuale (Bricco) dall'altro. L'approccio critico-letterario consente di mettere in rilievo le motivazioni intrinseche del racconto fototestuale (Amatulli) e di quelle relative ai percorsi fotografici espositivi (Quercioli e Massarente). Illustrando i percorsi di ricerca e di lettura dei critici, la parola dei fotografi mette in luce percorsi di creazione specifici, e rende conto delle motivazioni e delle convinzioni di ciascuno, degli esiti e delle loro aspettative (Iacono, Seinfeld, Vannicola).

Il saggio inaugurale presenta un percorso che si concentra sulle specificità della narrazione fotografica. A partire da un focus sulla storia della riflessione sul ruolo e sulle specificità della fotografia intesa come arte, Oscar Meo si concentra sulla funzione narrativa della fotografia. L'approccio filosofico ed estetico si applica così al modo in cui nasce la narrazione attraverso la fotografia. La disamina dell'aspetto diegetico dell'immagine fotografica si approfondisce anche con un allargamento alla costruzione della narrazione nel momento in cui le fotografie sono raccolte in volume o esposte in un percorso che comprende l'aggiunta di titoli e didascalie. L'argomentazione è accompagnata da molti esempi che consentono al lettore di visualizzare le indicazioni di Meo e di accompagnare, eventualmente, la lettura del testo con le im-

magini che possono essere reperite in rete. La grande fotografia documentaria di Robert Frank, Walker Evans e August Sanders è così evocata per illustrare la costruzione di complesse narrazioni. E la più recente opera di Andreas Gursky è analizzata per giungere alla conclusione che «la comprensione del significato complessivo dell'immagine è resa possibile dalla cooperazione fra il testo e l'immagine stessa» [cfr. infra, p. 27]. Un ulteriore approfondimento è dedicato da Meo alla costruzione della narrazione comparando l'immagine fotografica al testo letterario, dove il ruolo dell'istanza ricettiva è sostanzialmente diverso. L'esempio del portfolio fotografico permette di illustrare la specifica fabbricazione del racconto attraverso la scelta e la sequenzializzazione delle immagini in un ordine stabilito, proprio in funzione del messaggio che si vuole trasmettere. L'analisi si conclude con un'apertura sul testo letterario, nella misura in cui questo può essere illustrato con immagini fotografiche, ma anche composto di testo e fotografie: quest'ultimo caso, che apre a nuove e ulteriori riflessioni è l'oggetto del saggio che segue.

Elisa Bricco incentra la sua riflessione sul fototesto considerato come una creazione autonoma e intermediale. Partendo dalla considerazione che la 'fotoletteratura' sia ormai diventata un'evidenza nel panorama letterario contemporaneo (e anzitutto nell'ambito dell'editoria in lingua francese), l'autrice si occupa di definirne le specificità, al fine di proporre una griglia di analisi che sia comprensiva di tutte le proposte via via sperimentate dalla critica negli ultimi trent'anni. Ne emerge un paradigma che accoglie i principi della retorica, quelli della narratologia e della critica visuale, al fine di proporre un approccio che consideri il fototesto in tutte le sue dimensioni medialità, intermediali, diegetiche e contenutistiche. Le proposte di analisi di opere di due artisti contemporanei, Jean Le Gac e Valentina Vannicola, mettono alla prova il sistema proposto.

Nel saggio successivo, focalizzando l'attenzione su un dispositivo bimediale, il racconto *Y penser sans cesse* di Marie Ndiaye, Margareth Amatulli propone un'intensa riflessione sulle dinamiche che si instaurano tra il testo e la fotografia. Il fototesto studiato si presenta infatti come una narrazione inframmezzata da una serie di otto immagini. La presenza delle fotografie, in posizione centrale all'interno del volume, genera una sorta di disagio nel

lettore, già assai destabilizzato dalla scrittura evocativa del testo. Le immagini scattate al finestrino di un treno in movimento concorrono a creare una sorta di passerella tra la narrazione e la suggestione, e consentono di operare uno scarto, o meglio un'associazione, tra presente e passato. Il significato del titolo del racconto – pensarci senza posa – acquisisce un significato solo nel momento dell'analisi e soprattutto dell'interpretazione. La forza narrativa del dispositivo composito, che prevede il dialogo tra il testo e le immagini insieme al titolo, dimostra quanto sia ormai opportuno considerare la fotoletteratura come un vero e proprio genere della scrittura e dell'immaginario contemporanei come suggerisce il critico francese Jean-Pierre Montier⁸.

La memoria dei traumi del Novecento è presente nell'articolo di Laura Quercioli che si concentra sulla maniera di affrontarne il racconto in una mostra, organizzata in occasione del cinquantesimo della liberazione di Auschwitz, e nel catalogo che ne è stato tratto. La sua analisi propone un approfondimento del percorso espositivo costruito presso il Mocak, il Museo d'Arte Contemporanea di Cracovia, attraverso lo studio di opere fotografiche e video che hanno presentato una narrazione del trauma collettivo così come è percepito dagli artisti in mostra. Il dispositivo espositivo è analizzato in maniera dettagliata e l'autrice si concentra sulle specificità del racconto memoriale. Due ampi approfondimenti sono dedicati ai videoartisti Mirosław Bałka e Artur Żmijewski, che 'giocano' con i dispositivi e creano opere di grande impatto emotivo. L'ultima parte dell'articolo introduce le artiste Eva & Adele, che compongono il loro racconto di una difficile memoria nazionale e di genere, ed Ernst Volland, che manipola la fotografia rendendola imprecisa e poco definita per riuscire a trasmettere il racconto del trauma.

Il fotografo artista Joachim Seinfeld presenta alcuni percorsi di racconto attraverso opere dove gioca con i simboli dell'effettività nazista, per dimostrarne, atto ancora e sempre necessario, l'assurdità assoluta. Seinfeld presenta due progetti strettamente connessi con la costruzione della memoria e con la sua narrazione nell'epoca attuale. Si tratta di un'osservazione dei modi di rappresentare la memoria e della costruzione dell'enfasi commemorativa di eventi e traumi storici. La fabbricazione di dispositivi, che prevedono anche la partecipazione del pubblico delle esposi-

zioni, e la manipolazione ludica delle immagini fotografiche costringono lo spettatore a vivere una reale esperienza critica che lo coinvolge nel profondo. L'azione dell'artista acquisisce in questo modo un aspetto profondamente *engagé* nel senso sartriano del termine: anche a costo di mettere in scena realtà scomode e/o dolorose, le fotografie proposte ci pongono davanti a verità difficili, additano comportamenti insensibili e dimostrano la mancanza di una corretta conoscenza del passato.

L'intermedialità, che è alla base delle operazioni di Seinfeld, si ritrova in un contesto meno politicamente connotato nell'opera degli artisti che sono stati definiti recentemente 'neo pittorialisti'. Martina Massarente inserisce in questo filone della fotografia contemporanea i percorsi creativi di Valentina Vannicola e di Carla Iacono, introducendoci a questa forma specifica di ibridazione creativa tra i media. Le fotografe costruiscono le loro narrazioni con immagini composte secondo la pratica della *staged photography*. Attingendo a un ampio sostrato culturale dal quale traggono riferimenti letterari, cinematografici e artistici, Iacono e Vannicola raccontano storie e danno nuova vita a miti e favole, propongono dunque opere nelle quali si sviluppa il passaggio di temi e stilemi da un *medium* all'altro, l'intermedialità della seconda categoria individuata da Rajewski. In maniera più lieve, e con scopi più eminentemente estetici, le fotografe propongono una riflessione sui fondamenti culturali della nostra tradizione proponendo percorsi che interrogano la nostra identità. Nei loro contributi le due artiste espongono anche approfondite riflessioni sulla propria pratica artistica illustrandone le specificità e aprendo le porte dei loro atelier, per svelare tecniche, mostrare le influenze di artisti e di intellettuali e spiegare il *making of* dei loro progetti. Un importante apparato iconografico correda i testi dei tre artisti (Iacono, Seinfeld e Vannicola) che, molto generosamente, hanno fornito le immagini che illustrano e arricchiscono questo volume. Va a loro il nostro ringraziamento oltre che la nostra profonda ammirazione.

¹ Tra i risultati del progetto si possono citare l'organizzazione del convegno internazionale *Inter-médialité et transmédialité dans les pratiques artistiques contemporaines*, Genova 13-14 /11/2015; la pubblicazione di due numeri monografici della rivista *Publiforum* su «Pratiques artistiques inter-médiales» (29|2018, http://publiforum.farum.it/show_issue.php?iss_id=31) e «La littérature et les arts. Paroles d'écrivain.e.s», a cura di M. Amatulli, E. Bricco, N. Murzilli, C. Rolla (30|2019, http://publiforum.farum.it/show_issue.php?iss_id=32); e, più recentemente l'organizzazione del convegno internazionale *La Condizione Postmoderna quarant'anni dopo*, Genova 5-6/12/2019.

² I. Rajewsky, «Le terme d'intermédialité en ébullition: 25 ans de débat», In *Intermédialités*, C. Fischer (dir.), Paris, Lucie éditions, «Pratiques comparatistes», 2015, pp. 19-54. Le traduzioni sono mie.

³ Ivi, p. 35.

⁴ Ivi, p. 24.

⁵ Ivi, p. 38.

⁶ J.D. Bolter, R.A. Grusin, «Remediation», in *Configurations*, vol. 4, 3|1996, pp. 311-358.

⁷ Cfr. S. Amerio, *Storytelling. Index sensible pour agora non représentative*, Paris, Les Laboratoires d'Aubervilliers, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Espace Paul Ricard, 2004; Ch. Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer les images et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007; tr. it. *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Roma, Fazi, 2008.

⁸ J.P. Montier, «De la Photolittérature», in ID. (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, PUR, coll. «Interférences», 2015, pp. 11-61.

Oscar Meo

Forme e caratteri dello storytelling fotografico. Appunti per una teoria

*Tu ne sauras jamais, vous non plus, toutes les histoires que j'ai pu
encore me raconter en regardant ces images.*

J. Derrida¹

La funzione narrativa in fotografia

Nel 1964, recensendo le pubblicazioni dei lavori di Eugène Atget, Edward Steichen, Andreas Feininger e Henri Cartier-Bresson, Clement Greenberg ammoniva che, se vuole essere arte, la fotografia «deve raccontare una storia [*has to tell a story*]»: scegliendola e affrontandola, il fotografo «prende le decisioni cruciali per la sua arte»²; la composizione e i valori pittorici e plastici vengono dopo. A prescindere da un certo aristotelismo residuale, facilmente individuabile nel conferimento di un ruolo centrale alla *story* (al *mýthos*)³, Greenberg intendeva prendere posizione contro una lettura in chiave esclusivamente 'pittorialista' delle opere di fotografi che pure, per il loro peculiare uso del *medium* e per la scelta dei soggetti, possono essere accostati al pittorialismo, sia pure in varia misura e con le debite cautele. Si potrebbe essere tentati di obiettare che, per una sorta di eterogenesi dei fini, egli non si accorgeva di riavvicinare la fotografia alla pittura, da cui pure – da convinto apostolo del 'modernismo' – intendeva distinguerla per essenza⁴: giusto il precetto di Leon Battista Alberti⁵, fino almeno alla metà dell'Ottocento non si pensava forse che il genere cosiddetto 'storico' fosse quello più importante e rivelativo dell'arte del pittore, e che grazie a esso fosse per l'ap-

punto possibile ricondurla alle categorie aristoteliche? Secondo la plausibile interpretazione di William John Mitchell, Greenberg non intendeva attribuire alla fotografia il compito di rinnovare un genere che ai suoi occhi appariva ormai consunto (mentre oggi sappiamo che è possibile scorgere una profonda vena narrativa non solo nelle inclinazioni pittorialiste di certa *staged photography*⁶, ma anche nelle tipologie cui egli faceva riferimento: la *street* e la *straight photography*); egli intendeva piuttosto sottolineare che non è importante solo la modalità operativa con cui le foto sono ottenute, ma anche il loro uso potenziale all'interno di un contesto socio-culturale⁷, e di conseguenza il ruolo politico che esse possono assumere.

Con la sua presa di posizione, Greenberg muoveva una critica *ante litteram* alla tesi fondamentale della sua allieva Rosalind Krauss, secondo la quale ciò che conta in fotografia non è il prodotto, ma sono le modalità di produzione: sulla scia di Peirce, ella considera la foto come un segno indicale, che obbedisce al nesso causa-effetto e si trova con il referente in un rapporto di connessione fisica, di contiguità sia spaziale sia temporale, di dipendenza. È l'indessicalità il tratto pertinente che consente di differenziare il realismo della fotografia rispetto alla pittura e alla scultura, nelle quali il contatto con il referente non avviene tramite un *medium* chimico-fisico (o, come diremmo oggi, soltanto fisico)⁸. Krauss utilizza dunque Greenberg contro lo stesso Greenberg: rimane immutata la tesi modernista secondo cui ogni arte si avvale di un *medium* specifico⁹, ma fondamentale non è l'uso possibile del prodotto, bensì la tecnica con cui è ottenuto. Anche secondo Greenberg la fotografia è trasparente (anzi: «è il più trasparente dei media artistici»)¹⁰, ma la sua specificità sta nel suo essere costitutivamente una «tecnologia narrativa»¹¹. Se Krauss dà il via all'interpretazione della fotografia come oggettiva e meccanica, la tesi di Greenberg consente – nonostante la sua sottolineatura dei limiti del *medium* – un recupero della funzione autoriale e del ruolo che l'osservatore ha nell'attribuzione di un significato alla foto.

Quanto fin qui detto non consente tuttavia di comprendere come la fotografia svolga la propria funzione narrativa, quali siano gli elementi specifici che consentono di attribuirgliela. Per individuarli, ci si può rifare ai teorici disposti ad attribuire alla fotografia

il carattere di forma-rappresentazione, ossia a considerarla come modello formale che funge da veicolo del significato mediante il ricorso a specifiche convenzioni. Dall'esame delle loro posizioni dovrebbero emergere con maggiore evidenza l'importanza del ruolo degli osservatori e la profonda istanza *temporale* all'opera nella fotografia¹². Al fine di delineare meglio il punto in questione, farò anche riferimento ai teorici che pongono il problema in termini ontologici e negano il carattere rappresentazionale (nei termini di Peirce: «iconico») della fotografia, ossia – sostanzialmente – ai filosofi riconducibili entro il filone analitico (come Stanley Cavell, Roger Scruton e Kendall L. Walton), che – sia pure ricorrendo ad argomentazioni almeno parzialmente diverse – la concepiscono sostanzialmente come una registrazione della realtà¹³ e sottolineano il suo carattere spaziale di restituzione di frammenti di mondo isolati rispetto al contesto ambientale.

Le istanze diegetiche della poetica del *punctum*

Secondo la definizione che Barthes ne dà, il *punctum* di una foto «è quel caso [*hasard*] che in essa mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)»¹⁴, mi provoca dolore e al tempo stesso «mi punta» [*me pointe*], mi indica. La sensazione dell'osservatore non proviene da uno sguardo d'insieme, e neanche da un esame particolareggiato della foto (da quello che Barthes chiama *studium*), ma da un preciso elemento, da un dettaglio, indipendentemente dal genere cui essa appartiene: documento pubblico di un evento che suscita emozione (come un reportage di guerra, calamità, ecc.), documento storico (in Barthes: gli occhi nel ritratto del fratello di Napoleone) o documento privato e legato agli affetti intimi, a una perdita, a un vuoto, a una mancanza, e tale da risvegliare un dolente ricordo (in Barthes: il ritratto della madre da bambina). Questo singolo elemento, che si manifesta *hic et nunc* ed è a volte minuscolo o soltanto parziale, possiede un'intrinseca capacità di disseminazione, una forza espansiva, che Barthes definisce come metonimica e che tende a invadere la foto stessa e l'osservatore¹⁵. Il percorso diegetico che si sviluppa dall'osservazione di una foto non prende dunque necessariamente le mosse dal generale per concentrarsi poi sul particolare, ma – al contrario – può muovere da questo in direzione di quello. Il significato narrativo della

foto non è affatto predeterminato dalla coscienza autoriale, ma si sviluppa da un atto di *insight* dell'osservatore, grazie al quale si svela l'energia racchiusa in un punto, o anche in più punti, giacché i particolari capaci di attirare su di sé l'attenzione possono essere più d'uno. Questi punti non hanno soltanto un valore spaziale, ma anche temporale: mettono in relazione storica con la realtà e con il significato di un evento. L'interpretazione ha dunque anche un carattere ricostruttivo.

Barthes ne trae la nota conclusione che il «noema» (l'essenza) della fotografia è l'«è-stato» (*ça-a-été, interfuit*)¹⁶: mettendoci di continuo di fronte alla morte, al vuoto d'essere, la fotografia si risolve – come anche altri studiosi sottolineano – in una 'tanatografia'¹⁷ e il referente diventa una «sorta di piccolo simulacro, di *éidolon*», che egli propone di chiamare lo «*Spectrum* della Fotografia, perché – attraverso la sua radice – questa parola mantiene un rapporto con lo 'spettacolo' e vi aggiunge quella cosa alquanto terribile che vi è in ogni foto: il ritorno del morto»¹⁸. Come già per Omero l'*éidolon* di un defunto, così le figure che ci appaiono in una foto hanno una mera presenza immaginale, sono vuoti residui fantasmatici non solo di un essere umano, ma anche di un animale, di una cosa, di un evento¹⁹. Non per questo però l'affettività viene meno: come Achille di fronte al simulacro fantasmatico di Patroclo (in quella sorta di *mise en abîme* costituita dalla duplicazione onirica dell'illusione) e Odisseo di fronte a quello della madre, così l'osservatore è punto dal sentimento acuto di una mancanza, assume coscienza dell'incolmabilità del desiderio. Il freudiano 'principio di realtà' si scontra però con il *nóstos*, in cui il soggetto affonda e dal quale emerge un mondo. Da narrativa, la foto diventa matrice di una narrazione che coinvolge il soggetto e lo trasporta nel passato, il quale è però parzialmente immaginario, perché le scarse tracce presenti nella foto obbligano a compiere la ricostruzione di un intero ambiente spazio-temporale, nella consapevolezza che questo viaggio nella memoria non può essere completo, che spezzoni di vita cadono comunque al di là dell'orizzonte coscienziale e che nessuno può far sì che ciò che è stato ritorni²⁰. Non è perciò del tutto vero quanto sostiene Philippe Dubois, ossia che, introducendo il concetto di *punctum*, Barthes contrappone la foto al film²¹: pur essendo priva di durata, pur sospendendo il *continuum* temporale, la foto può bensì costi-

tuire la matrice di una narrazione anche molto complessa, l'inizio di un *mýthos*.

Traendo spunto dal testo di Barthes, che si concentra sul tema dell'impressione soggettiva (ed è questa la ragione per la quale sarebbe meglio parlare di una 'poetica', piuttosto che di una vera e propria 'teoria' del *punctum*), è possibile tentare un'ulteriore riflessione. Il tema dell'assenza fa sì che la foto assuma una portata simbolica: essa è *segno*, ma in modo diverso dalla traccia indicale (o impronta) e dall'icona, dalla restituzione immaginale, raffigurazione e messa in scena rappresentazionale *stricto sensu*²². In quanto simbolo, la foto si fa presenza dell'assenza, rinvio obliquo a un non-essere, che tuttavia – come argomentava con la sua stringente logica lo Straniero nel *Sofista*²³ – in quanto immagine, in quanto *eikón*, è. È proprio questo rimando simbolico all'al di là dell'essere oggettivo a farsi narrante motore di narrazione. Pertanto, contrariamente a quanto risulta dall'analisi di Siegfried Krauer, la foto non è affatto un residuo asemantico, un mero insieme di frammenti, che non consentono di superare il livello dello *spectrum*, della presa d'atto della presenza della morte²⁴. Come ha compreso Sartre, c'è nella fotografia una potenza irrealizzante: «La coscienza immaginativa che produciamo davanti a una foto è un atto... Abbiamo coscienza, in qualche modo, di *animare* la foto, di prestarle la sua vita per farne un'immagine»²⁵. Ma – viene da chiosare, osando un poco – proprio perché 'animata', essa potrebbe diventare anche il punto di partenza di una storia, che ancorerebbe i personaggi fotografati a un 'mondo possibile', modificando l'ambiguo statuto ontologico che ricevono quando ci si pone dinanzi alla foto in atteggiamento non-tetico (ossia essenzialmente indifferente), come precisa Sartre rifacendosi alla teoria husserliana degli atti intenzionali immaginativi²⁶: in questo caso, essi «sono bensì costituiti in personaggi, ma soltanto a causa della loro somiglianza con esseri umani, senza intenzionalità particolare» e «fluttuano fra la riva della percezione, quella del segno e quella dell'immagine, senza mai approdare ad alcuna di esse»²⁷. Nella rappresentazione (o presentazione) mentale stessa, dunque, in quanto essa fa essere un non-essere, si realizza la presenza dell'assenza; e ciò fa sì che la foto sorpassi non solo il livello dell'indessicalità, ma anche quello dell'iconismo.

Il ruolo del titolo e della didascalia

La costruzione del significato dell'immagine richiede all'osservatore uno sforzo, e il fotografo, o il curatore di una pubblicazione in cui compaiano foto, ne è per lo più consapevole. Nessuna foto è in grado di darci tutto, di squadernare innanzi a noi la scena senza lasciarci la curiosità di sapere di più, di soddisfare il nostro desiderio di informazione e di cattura emozionale. Poiché dunque gli indizi provenienti dalla foto sono di per sé insufficienti a ricostruire interamente l'evento e a fornire una comprensione adeguata del suo orizzonte storico e socio-culturale, sorge la necessità di corredarla di un titolo (del pezzo singolo o del portfolio) o di una didascalia (utilizzata soprattutto nel fotogiornalismo). A volte, tuttavia, neppure il titolo è sufficiente, e il fotografo si spinge tanto innanzi nel suo gioco di nascondimento e svelamento, nella sua abilità di mettere in crisi le nostre attitudini cognitive ed emotive, nel frustrare il nostro desiderio di colmare i vuoti, da sfociare nell'inquietante. Poiché ci sono negati elementi semanticamente fondamentali, siamo nella frustrante impossibilità di completare l'analisi e di venire a capo dell'*intentio auctoris*. *Mutatis mutandis*, è come leggere un libro cui manchino molte pagine.

Un esempio illuminante sotto questo profilo ce lo danno alcune delle foto che Robert Frank raccolse nel suo celebre album *The Americans*²⁸. La più emblematica è forse *Parade – Hoboken, New Jersey* (del 1955), che apre significativamente il libro e che ha sollecitato le attitudini ermeneutiche di diversi critici. Il titolo attira la nostra attenzione su un evento che non vediamo e al quale l'immagine allude solo indirettamente tramite una porzione della bandiera esposta sulla facciata in mattoni di un edificio. Essa, che denota simbolicamente lo svolgersi di un evento importante per la vita della comunità, occlude il volto di un personaggio. Che sia una donna lo indoviniamo dalla foggia del soprabito e dalla tipica abbottonatura degli abiti femminili (ma anche dal suo matronale *Körperbau*), cioè sulla base della nostra capacità di disambiguare segni. Anche del volto dell'altra donna vediamo assai poco, immerso come è nell'ombra. C'è qualcosa come una doppia negazione nella foto: non vediamo il volto di un personaggio che sta osservando un oggetto (l'evento 'parata') che noi non vediamo e di cui

siamo informati soltanto dal titolo e dal simbolo. Siamo pertanto messi dall'autore nella condizione peggiore. A dominare il tutto è la bandiera, che – come il muro dietro di essa – possiamo completare amodalmente senza difficoltà, perché si tratta di oggetti che, contrariamente al volto occluso (tratto esclusivamente individuale e cognitivamente inaccessibile), fanno parte dell'enciclopedia condivisa. Dal canto suo, il banale e squallido muro non ci consente di capire dove la foto sia stata scattata e assume pertanto i caratteri di designatore di un luogo indeterminato, quasi un luogo non-luogo. I personaggi fotografati scivolano così nel totale anonimato della loro vita di privati cittadini di un'anonima città americana, di solito citata soltanto perché si trova di fronte all'imperioso, personalizzato e ben determinato *skyline* di Manhattan ed è il punto di partenza e di arrivo della quotidiana migrazione di un esercito di pendolari. Ci troviamo di fronte a due 'nessuno' che vedono quella che per l'osservatore è una non-cosa, un non-evento. La foto di Frank diventa così fonte di riflessione sul carattere ambiguo, e spaesante, di un segno che non trova la realizzazione della sua funzione segnifica in un referente determinato. L'assenza di un riferimento concreto, nel duplice senso di relazione a un referente e di collocazione spazio-temporale della piccola porzione di edificio che vediamo, rendono semanticamente insufficienti le informazioni che ci vengono fornite, ma ci fanno comprendere al tempo stesso che cosa si debba intendere per *storytelling* fotografico, anche quando non ci si confronti con un vero e proprio portfolio monotematico: una narrazione incipiente, fatta di improvvisi scostamenti, costellata di interruzioni, che aprono nuovi orizzonti semantici²⁹.

L'opera di Frank si colloca nella stessa tradizione di documentarismo fotografico e di narrazione del quotidiano cui appartiene il lavoro *On the road* di Walker Evans, che percorse la provincia americana negli anni della Grande depressione censendo con oggettività e senza ipocriti veli le miserabili condizioni dei contadini. Egli tracciò così una mappatura rigorosa della disastrosa situazione morale e materiale dell'America rurale, senza operare alcuna trasfigurazione e senza cercare il sensazionale e lo straordinario, ma raccontando molto semplicemente la cruda quotidianità: le foto di Evans non hanno bisogno di didascalie, se non a scopo strettamente informativo, perché la loro eloquenza si semantizza già a livello visivo. Si potrebbe richiamare anche la ricerca an-

tropologica di August Sander, che – ritraendo i rappresentanti ‘tipici’ di ceti sociali, mestieri, gruppi, professioni e sottoculture – intendeva costruire una mappa tipologica della popolazione tedesca del suo tempo, priva di retorica e di esaltazione nazionale, sottoponendo allo stesso trattamento fotografico avalutativo borghesia e proletariato, città e provincia, dignità e abbandono, normalità e devianza³⁰. Ne risulta l’autonarrazione di un popolo che non sembra avere la necessità di identificarsi in un presunto superiore destino³¹.

Se il *punctum*, così come esso è tematizzato da Barthes, colpisce l’osservatore indipendentemente da ogni riferimento storico e spaziale (costituisce, per così dire, un predicato interno alla foto stessa), titoli e didascalie ne sono il supporto esterno. Il ricorso all’elemento verbale, all’*ékphrasis*, fa venire meno quel fattore costitutivo dell’immagine concepita nella sua autonomia che la fa rientrare all’interno della sfera d’azione della retorica: l’*enárgeia* o evidenza immediata, il fatto che essa pone sotto gli occhi dell’osservatore l’evento nella sua pura datità, anche senza il riferimento a un contesto. Anzi: tanto meglio se manca il contesto, perché in questo modo il *punctum* assolverà pienamente il proprio compito di colpire al cuore l’osservatore. Sennonché, la necessità di ricorrere all’uso anche semplicemente informativo del titolo o della didascalia ci fa comprendere che una foto non può essere *sui ipsius interpres*, che il ricorso all’ausilio del linguaggio verbale ha una funzione semantica ineludibile.

Non è qui in questione il ritorno al modello ‘imperialista’ e ‘riduzionista’ rimproverato al *linguistic turn* di Rorty e allo strutturalismo, soprattutto a quello francese, secondo il quale la struttura della realtà è ultimamente linguistica: di fronte a simili opzioni filosofiche e culturologiche suonano condivisibili le critiche rivolte da alcuni orientamenti contemporanei nell’ambito dei *visual studies*, in particolare dal *pictorial turn* di William John Thomas Mitchell³². Occorre però evitare l’errore opposto: cadere in un altrettanto unilaterale imperialismo riduzionista, quello secondo il quale l’immagine è autoevidente, così come risulta dalla proposta, avanzata da Gottfried Boehm, di compiere un’*ikonische Wende* (nella versione inglese: un *iconic turn*)³³.

Ecco dunque emergere l’importanza di un commento o di una descrizione concomitanti, che fungano da ‘metaimmagine’

(o 'metafigura') nei confronti dell'oggetto iconico primario³⁴. A porre il problema fu Walter Benjamin in due saggi degli anni '30 del Novecento che alcuni considerano fondamentali per la costruzione di una filosofia della fotografia. Nel primo saggio egli afferma che la didascalia «include la fotografia nell'ambito della letterarizzazione di tutte le situazioni della vita» e senza di essa «ogni costruzione fotografica rimane necessariamente impaniata nell'approssimazione». Donde la conclusione in forma di domanda: «La didascalia non si trasformerà nella componente più essenziale della foto?»³⁵. Come esempio Benjamin cita i lavori di Atget, che – ricorda – furono paragonati alle foto del luogo di un crimine, e si chiede in modo retorico se il fotografo non sia forse chiamato a smascherare la colpa e a indicare il colpevole. Il secondo saggio circoscrive meglio le ragioni teoretiche di queste prime riflessioni e il contesto culturale in cui esse si situano. Dopo aver constatato (anticipando *inter alia* le riflessioni sul carattere tanatologico della fotografia) che nelle foto prive di esseri umani il «valore espositivo» [*Ausstellungswert*] è superiore a quello «culturale» proprio dei ritratti, Benjamin spiega che le vie di Parigi fotografate da Atget assomigliano al luogo di un crimine proprio perché sono deserte di vita umana. In tal modo esse assumono il carattere di 'documenti di prova', come per l'appunto le foto indiziarie della scena di un reato, ma in un contesto più ampio: quello del processo storico-politico³⁶.

Dunque, da un lato, si avrebbe quella che – ispirandosi alla *Textlinguistik* – si potrebbe chiamare una 'istruzione semantica': le foto diventerebbero segni e sembrerebbero indirizzare verso una certa interpretazione. Dall'altro lato, però, osserva Benjamin, esse sono inquietanti, non consentono una «contemplazione liberamente vagante» (forse paragonabile a una *rêverie* o alla coscienza irrealizzante nel senso di Sartre): appaiono – si potrebbe chiosare – 'immotivate' (nel senso tecnico che il termine ha assunto in linguistica); sono segni slegati da un referente oggettuale. La funzione di indirizzo semantico, conclude Benjamin, viene assunta non dalle foto «libere» o «pure», ma da quelle giornalistiche, grazie alla presenza della didascalia, che funziona in modo completamente diverso rispetto al titolo di un quadro. La didascalia della foto ha pertanto il ruolo della successione delle immagini nel film: consente la sua interpretazione³⁷. Intenderei questa af-

fermazione, facilmente fraintendibile, perché criptica, nel senso che un evento assume significato soltanto all'interno di un contesto cronologico, soltanto se è inteso come elemento (indipendentemente dalla sua importanza) del dipanarsi di una vicenda. In caso contrario, la portata narrativa pubblica di una foto è nulla. Essa può certamente essere riportata entro i confini di una storia (di un 'romanzo') personale, familiare o amicale; sennonché, in questo caso, apparirà dotata di significato soltanto a un individuo o a una piccola cerchia di parenti e/o amici, che vi si riconosceranno e che sapranno interpretarla alla luce di altri eventi noti soltanto a loro³⁸.

Queste considerazioni costituiscono una risposta alla domanda formulata dallo stesso Benjamin qualche anno prima e poc'anzi citata: se non si vuole che la foto sia semplicemente un segno «a valenza libera», ma abbia una funzione socio-politica, occorre una determinazione, che può essere offerta soltanto dal linguaggio verbale. Sono i giornali, *medium* tipico della modernità, a offrire al lettore-osservatore un 'segnale' [*Wegweiser*], e solo allora la foto diventa parte integrante di una comunicazione, che, indipendentemente dal 'genere' cui appartiene (cronachistica, propagandistica, ideologica, ecc.), è sempre 'politica': in essa ne va sempre della sfera pubblica. Solo allora si struttura una narrazione intesa, alla maniera di Aristotele, come *sýnthesis tôn pragmatón*. Dunque è la didascalia a spiegare la foto, in modo da ottenere un incremento semantico, o meglio un significato *tout court*: in quanto *ékphrasis*, è elemento integrativo necessario e sufficiente.

Vi è, in questa analisi di Benjamin, qualcosa di non menzionato: il rapporto fra la foto giornalistica (il lavoro del reporter) e la foto artistica. La funzione che nella prima è assunta dalla didascalia è svolta nella seconda dal titolo. Vi è una sostanziale differenza fra i due tipi di iscrizione: il titolo della fotografia ha un ruolo analogo a quello dell'immagine pittorica (ulteriore prova, se si vuole, del fatto che la pittura figurativa rimane comunque l'arte più affine alla fotografia), come Benjamin afferma (senza però spiegare le ragioni della sua tesi) a proposito della differenza fra didascalia di una foto e titolo di un quadro. Questa differenza riguarda il 'valore di verità'. Benjamin vi accenna quando sostiene che è indifferente se il 'segnale' costituito

dalla didascalia sia vero o falso. Questo significa che, inserendo un'opportuna didascalia, si può utilizzare una foto per scopi diversi da quelli per i quali fu scattata o anche per corroborare un determinato scopo (propagandistico, ideologico, ecc.): si può mentire, nascondendo il fatto che significato di foto e didascalia non collimano, ma collidono. Nell'unione di foto e didascalia è cioè possibile la realizzazione di quella che Agostino chiamava *duplex cogitatio*, ma che in questo caso potrebbe anche essere chiamata *duplex figuratio*: poiché la foto ha come suo referente un oggetto che, nel contesto in cui è situato, ha un valore semantico diverso da quello che ha nel contesto in cui lo colloca l'aggiunta della didascalia, l'immagine stessa assume un duplice significato³⁹. Non è escluso che la collisione semantica sia frutto di un semplice errore di interpretazione da parte del redattore, che è chiamato a dare una collocazione alla foto all'interno del contesto giornalistico. Come mostra la storia del fotogiornalismo, che è ricchissima di episodi di questo tipo, l'effetto è comunque sgradevole (e ha spesso conseguenze negative), allorché l'errore o la menzogna deliberata vengono scoperti.

Al contrario, il titolo di un dipinto o di una foto artistica non mente mai; è semmai l'effetto di quello che Sartre chiamava «patto di generosità» fra autore e fruitore, che però è pure un «patto di complicità»⁴⁰. L'autore propone (dona) al fruitore una certa interpretazione di un evento reale o immaginario e a questa interpretazione il fruitore dà il proprio assenso: l'insieme di opera e titolo è vero, indipendentemente dalla realtà oggettiva del referente e/o della sua rappresentazione. Prendiamo una foto come la celeberrima *Rhein II* di Andreas Gursky (1999), frutto di una elaborata e finissima manipolazione digitale, che ha eliminato le costruzioni presenti sullo sfondo, in modo da diminuire – sul piano formale – l'effetto profondità e di cancellare – sul piano contenutistico – ogni riferimento spazio-temporale determinato. Vi è dunque menzogna sul piano immaginale, giacché quello che ne risulta non corrisponde punto per punto ad alcuna realtà visibile. Tuttavia il venir meno del rapporto indessicale fra immagine e oggetto non elimina la verità della corrispondenza fra immagine e titolo, che si situa a un livello semantico più profondo di quello rigidamente corrispondentista postulato dalle teorie della fotografia menzionate all'inizio del presente lavoro: dal punto di

vista rappresentazionale, le numerose fasce orizzontali di diversa altezza e diverso colore, delimitate da linee che suggeriscono un prolungamento all'infinito, il variato cromatismo e il contrasto fra le modulazioni dei verdi e quelle dei grigi (da quello chiaro del cielo striato di nuvole, che occupa più della metà dell'insieme, attraverso i giochi di luce e all'increspature di quello medio dell'acqua, fino all'intensificarsi definitivo in quello scuro della sottile striscia della strada) scandiscono il piano figurativo, appiattiscono con la loro variata giustapposizione la profondità di campo e rimandano non solo alla presenza reale del fiume Reno nella pianura tedesca, ma anche alla sua intrinseca pittoricità, in modo diverso da come lo farebbe la più fedele riproduzione fotografica. La foto è vera perché a renderla tale sono l'intenzione autoriale di Gursky e il consenso dell'osservatore: ancora una volta il significato si colloca al punto di incontro fra le istanze del mittente dei due messaggi (quello visivo e quello verbale)⁴¹ e quelle del destinatario. Uno dei fotografi più 'astratti', più intenzionalmente distanti dal loro oggetto⁴², più 'postfotografici', trova il giusto compromesso con la realtà: attraverso l'elemento ottico Gursky va alla ricerca dell'essenza dell'oggetto 'fiume Reno', allo stesso modo in cui Cézanne e Monet cercavano di catturare, rispettivamente, la Montagna Saint-Victoire e le ninfee nella loro assolutezza, nel loro *eidos*. E di questa essenza fanno parte, in un modo che all'analisi filosofica del linguaggio appare mitico-magico, anche i nomi degli oggetti rappresentati, perché anche la sola menzione di un nome evoca tutto ciò che è connesso con l'oggetto che ne è il portatore: non è possibile guardare l'ossimorica «rappresentazione astratta»⁴³ di Gursky senza pensare al significato assunto dal fiume Reno, nel suo scorrere reale e nella sua portata mitica, per la costituzione stessa della nazione tedesca. Catturarne platonicamente l'essenza, l'*eidos* costitutivo intriso di visibilità (la forma o *Gestalt* che lo fa essere ciò che esso è), al di là dell'apparenza immaginale, significa coinvolgere al tempo stesso tutti i suoi predicati, ciò che (non importa se per necessità o per accidente) *inest subjecto*. In questa commistione di elementi sta la peculiarità dello *storytelling* di cui la foto di Gursky si fa matrice.

Queste considerazioni ci consentono forse di comprendere meglio una seconda interpretazione del nesso fra immagine e linguaggio verbale, quella proposta da Roland Barthes in un famoso

saggio del 1961. Egli sostiene innanzitutto che la foto giornalistica non è una «struttura isolata», ma «comunica» con un'altra struttura, il «testo» (titolo, didascalia o articolo), senza tuttavia confondersi con esso⁴⁴. Segue la definizione, molto discussa, della foto come «messaggio senza codice», ossia non costituita di segni sostanzialmente diversi dall'oggetto, ma «analoga» a esso⁴⁵. Di questa definizione costituirebbe un corollario importante la 'continuità' del messaggio fotografico. Più che una discussione sulla validità di questa tesi, che dovrebbe prendere le mosse da quella sui limiti che intendiamo assegnare al campo semantico del termine 'codice'⁴⁶, importano qui le sue conseguenze per il nostro tema. Si comprende subito che vi è una differenza fra la fotografia e le arti che Barthes chiama «imitative» (disegno, pittura, cinema, teatro): in questi casi al «messaggio denotato» (alla referenzialità analogicamente risolta) si affianca, come «messaggio connotato», lo «stile», che corrisponde al modo in cui l'oggetto è 'trattato' dall'autore e il cui significato estetico, ideologico, ecc. dipende dalla cultura di riferimento (Panofsky avrebbe detto che lo stile è una «forma simbolica»⁴⁷). Per contro, una foto non contiene un «messaggio secondo»: davanti a essa, «il sentimento di 'denotazione', o... di pienezza analogica, è così forte, che la descrizione di una foto è alla lettera impossibile»⁴⁸, perché la descrizione è di carattere connotativo⁴⁹. La mossa strategica con la quale Barthes identifica la «descrizione» (l'antica *ékphrasis*) con l'«interpretazione» (nel senso iconologico, estetico, storico-artistico, ecc.) ha come risultato una concezione della foto come perfettamente trasparente, e dunque analoga a quella che sarà propria dei già menzionati filosofi analitici⁵⁰: attraverso la foto noi percepiremmo il mondo nella sua realtà fattuale e non si verificherebbe alcuna effettiva trasformazione, né sul piano della forma né su quello del contenuto⁵¹. Poiché dunque non vi è una connotazione interna al messaggio fotografico, essa dev'essere presa da fuori: dal messaggio verbale che l'accompagna e che fornisce non solo il codice mancante⁵², ma anche la carica 'espressiva', che – indipendentemente dalle intenzioni di Barthes – determina ai suoi occhi la superiorità assiologica della connotazione (e dunque del linguaggio verbale). Ecco dunque il 'paradosso' della foto: in essa coesistono due messaggi, uno privo, l'altro dotato di codice, uno denotativo e continuo, l'altro connotativo e

discreto. Ne consegue, sostiene Barthes, un «paradosso etico»: da un lato il realismo assoluto della *mimesis*; dall'altro un «investimento»⁵³ di valori culturali, sociali, ecc. Poiché però il testo scritto è «parassitario» rispetto al messaggio veicolato dalla foto, la denotazione sembrerebbe vincere sulla connotazione, e il risultato sarebbe una «naturalizzazione del culturale»⁵⁴. Sennonché, poco dopo, Barthes corregge il tiro: la lettura della foto è «storica» (interpreto: situazionalmente determinata e compresa a partire da un orizzonte storico determinato)⁵⁵ «grazie al proprio codice di connotazione». In altri termini, «la significazione [*signification*] è il movimento dialettico che risolve la contraddizione fra l'uomo culturale e l'uomo naturale».

Quali sono le conseguenze di questa interpretazione per quanto concerne il problema dello *storytelling* fotografico? La risposta è che nessuna 'narrazione' può scaturire da una nuda foto giornalistica: a causa del suo carattere puramente denotativo, essa ha bisogno dell'integrazione fornita da un elemento esterno. In realtà, l'osservazione di Barthes vale per tutte le foto «pure»: come ricorda Dubois, esse non spiegano, non interpretano, non commentano. È l'impossibilità di considerarle come enunciazioni (e dunque come collocanti al di fuori sia del *lógos apophantikós* sia del *lógos semantikós*) a renderle costitutivamente enigmatiche⁵⁶. Ma Barthes si avvede che c'è un limite al potere della parola, all'imperialismo linguistico: se c'è «ritardo» nella verbalizzazione (e dunque dal punto di vista cognitivo), la foto provoca un «trauma», una risposta psicologica intrisa di pathos che «sospende il linguaggio e blocca la significazione», e che, quanto più è diretta, tanto più rende difficile la connotazione. Essa è provocata da quello che – come si è visto – nella *Chambre claire* Barthes definirà il «noema» (l'essenza) della fotografia: *ça-a-été*⁵⁷. Di nuovo il primato della denotazione, con una precisazione che sposta però l'angolo di visuale: l'immagine traumatica è la *photo-choc*, quell'evidenza che nella *chambre claire* coincide con il *punctum*, con la sensazione di una puntura dolorosa. Ma, se riflettiamo, ci accorgiamo che la puntura dolorosa ha luogo perché ci immedesimiamo nei protagonisti dell'evento tragico, che la foto ce lo 'narra' mediante quel particolare tipo di racconto 'in diretta' che è l'*enárgeia*, gettandoci nel *punto* temporale preciso in cui l'evento 'è stato'. Ha perfettamente ragione Derrida a ricordarci il

valore temporale del termine *punctum*, il cui campo semantico è lo stesso del greco *stigmé*, lo 'stigma' (*stigmaté*) che Barthes identifica con il «Tempo», rinviando all'irrevocabilità dell'«è stato»⁵⁸. Il *punctum* è ciò che può anche essere stato colto dal fotografo al momento dello scatto, in quello che Cartier-Bresson⁵⁹ chiamava il «momento decisivo», il *kairós*, cui però può corrispondere un altro *kairós* nell'osservatore, diverso dal primo sia sotto il profilo psicologico sia sotto quello temporale⁶⁰. Ma affinché ci sia un momento decisivo, occorre un decorso dell'azione: quello che la foto inquadra corrisponde al momento culminante dell'azione narrativa in un romanzo, in un'opera teatrale o cinematografica. È il «fermo-immagine» come *akmé*⁶¹. Su questo 'ora' la didascalia attira l'attenzione. Anticipando quanto emergerà fra poco, si può affermare che la comprensione del significato complessivo dell'immagine è resa possibile dalla cooperazione fra il testo e l'immagine stessa⁶².

L'immagine fotografica e il testo letterario

Ho accennato in precedenza al fatto che la peculiare forma di narratività della fotografia consiste nel suo essere fatta di successioni discrete, di scarti, di *Leerstellen* (*blanks* o 'punti di indeterminazione'), come vengono chiamate nel lessico dell'estetica della ricezione le lacune di cui l'autore dissemina il testo letterario e che il lettore è chiamato a colmare autonomamente. Ciascuna foto di un reportage di cronaca, documentaristico, bellico (ma anche di un portfolio, che alle caratteristiche del reportage aggiunge una specifica intenzionalità di tipo artistico)⁶³ possiede bensì un significato autonomo: porta all'esistenza qualcosa e, così facendo, esercita un'azione nel mondo; tuttavia, realizza pienamente le proprie potenzialità semantiche solo nel contesto dell'intera serie, tanto che in generale il fotografo che intende costruire un portfolio è estremamente accurato nella scelta della disposizione delle singole immagini. Lo prescriveva già Aristotele: «i racconti [*mýthoi*] ben costruiti» devono avere un principio, un medio e una fine, e l'autore deve provvedere affinché «non comincino dove capita né finiscano dove capita»⁶⁴. È l'ordine consequenziale a consentire la compiuta composizione dei fatti, in omaggio al principio della convenienza rispetto alla circostanza,

dell'*eikós* o del *prépon*⁶⁵. Ciononostante, nel caso della narrativa fotografica, lo sforzo richiesto al destinatario in funzione della costruzione del significato è maggiore che in letteratura, giacché l'ausilio fornito dalla disposizione della sequenza delle immagini non è sufficiente: il destinatario deve ricostruire i rapporti fra di esse sulla base dei lacerti semantici offerti da ciascuna, senza poter contare sul *continuum* spazio-temporale⁶⁶. Nel caso della foto singola, poi, la difficoltà nel riempimento semantico è provocata dalla scelta dell'inquadratura, che rende affatto peculiare la natura del fuori campo: mentre nella percezione ambientale e in quella cinematografica il fuori campo è 'virtuale' (è diegeticamente sempre attivo)⁶⁷, e ha pertanto un valore dinamizzante, la decisione operativa del fotografo isola l'oggetto, tagliando fuori il resto del mondo⁶⁸. In conclusione, le lacune, le *Leerstellen*, sono proprietà costitutiva di tutte le foto.

Il fatto che ogni portfolio che si rispetti abbia anche un titolo (così come lo può avere anche ognuna delle foto che lo compongono) ci riporta ovviamente alla discussione condotta nel paragrafo precedente intorno al ruolo dell'iscrizione in generale e ci consente forse di risolvere almeno in parte la questione aperta da Barthes con la coppia oppositiva denotazione-connotazione. La tesi fondamentale, in parte già emersa, è che il titolo e la didascalia indirizzano verso una certa interpretazione, ma nel contempo conservano il carattere di matrice semantica aperta⁶⁹: invitano il lettore-osservatore a prendere atto che le immagini che sta per guardare si riferiscono a una certa esperienza al tempo stesso cognitiva (a un'*Erfahrung*) e intimamente vissuta (a un'*Erlebnis*); fanno appello alla sua cooperazione semantico-pragmatica in funzione della disambiguazione (insieme comprensione e interpretazione) del racconto che attraverso esse si dipana. E, come accade durante la lettura di un testo letterario, anche grazie alla funzione istruzionale svolta dal titolo l'osservatore è motivato a percorrere la sequenza di immagini avanti e indietro, in una continua tessitura di *protentiones* e di *retentiones*, di prospezioni (di anticipazioni di ciò che vedrà) e di retrospezioni (di reinterpretazioni di ciò che ha già visto), così, che a ogni singolo atto di visione il processo di costituzione del significato può mutare direzione, arricchirsi, precisarsi. È forse in tal modo possibile superare l'obiezione di Henri Vanlier⁷⁰, secondo cui

la foto è spaziale, anche se priva di un «luogo concreto»⁷¹ (di un *tópos* o «luogo determinato», in uno dei sensi suggeriti da Aristotele): proprio perché la scena offerta è dislocata rispetto all'osservatore, non si trova nello stesso spazio-tempo in cui si compie il suo atto di visione, nel suo qui e ora, il racconto che si sviluppa a partire da essa apre a una spazio-temporalità diversa, trasporta l'osservatore in un nuovo 'mondo possibile', gli offre nuove prospettive ontologiche e semantiche.

Diventa inoltre davvero difficile stabilire cosa 'denota' e cosa 'connota', giacché se è vero che il titolo del portfolio (così come quello di un romanzo) giustifica in qualche misura il contenuto delle immagini, le spiega e le rende comprensibili, è anche vero che esso è a sua volta giustificato dagli elementi che via via emergono dalle immagini; solo giunti all'ultima di esse, si può stabilire se vi è coerenza, coesione fra esse e l'iscrizione. Risulta ora possibile vedere da un'altra angolatura il rapporto fra l'elemento verbale e quello figurale: riallacciandosi a quanto si è detto in precedenza sul carattere metafigurale del testo verbale, si possono considerare a loro volta le immagini come metatestuali, e perciò in un rapporto di *ékphrasis* 'inversa' con il piano testuale⁷².

Suona pertanto unilaterale e riduttiva la tesi secondo cui le illustrazioni che compaiono in un testo letterario (o pseudoletterario) costituiscono un fenomeno semplicemente concomitante, inessenziale rispetto al corpo della narrazione. In un'ottica di intermedialità, o di *mixing media*, soprattutto pensando all'intreccio neomediale, non è lecito ipotizzare il primato di un *medium* sull'altro. Per quanto concerne i media tradizionali, si potrebbe obiettare che normalmente le illustrazioni che accompagnano i testi letterari non sono foto, ma disegni. Tuttavia, nulla vieta di utilizzare foto costruite *ad hoc*⁷³, così come talvolta si utilizzano fotogrammi da film, e come fece Julia Margaret Cameron, la fotografa che illustrò gli *Idylls of the King* di Tennyson (1874) avvalendosi di modelli in costume pseudomedievale⁷⁴. Nonostante le proteste dei puristi, che contrappongono l'intenzionalità autoriale della pittura (o del disegno) alla causalità meccanica del rapporto con il referente propria della fotografia (è per es. il caso di Scruton)⁷⁵, in entrambi i casi il lettore-osservatore è trasportato in un mondo possibile immaginario, è invitato a trascendere il reale e a identificare il modello con il personaggio. In Cameron il ritratto di una

modella nelle vesti della Regina di Maggio (uno dei personaggi di Tennyson) non è la rappresentazione di quell'individuo reale come la Regina di Maggio (così come lo è, per es., il ritratto di Saskia come Flora in Rembrandt), ma è la rappresentazione intenzionale *della* Regina di Maggio, allo stesso modo in cui una Venere e una Eva di Cranach sono le rappresentazioni intenzionali di due distinti esseri mitologici, sebbene egli si avvalesse della stessa modella in entrambi i casi. Per ricorrere all'elegante soluzione fornita da Nelson Goodman al problema della rappresentazione di esseri inesistenti mediante la sostituzione dei predicati a due posti con predicati monadici, i dipinti di Cranach sono sia 'figura-di-Venere' e 'figura-di-Eva' sia 'figura della modella X', la quale – quando 'diventava' Venere o Eva, si faceva trasparente, diafana in quanto individuo reale⁷⁶. E la stessa cosa vale ovviamente per le foto di Cameron. Per Scruton, per contro, la fotografia è finzionalmente incapace:

Posso fotografare un nudo drappeggiato e chiamarlo 'Venere', ma [...] non dovrebbe essere concepito come una rappresentazione di Venere, bensì piuttosto come la foto di una rappresentazione di Venere [...]. Il processo di rappresentazione finzionale non si verifica nella foto, ma nel soggetto: è il *soggetto* a rappresentare Venere [...]. Questo non vuol dire che la modella stia (inconsapevolmente) interpretando [*acting*] Venere. Non è ella a rappresentare Venere, ma il fotografo, che se ne avvale nella sua rappresentazione⁷⁷.

Risulta difficile capire perché la duplice scansione rappresentazionale (e il conseguente collocarsi dell'immagine tre gradi lontano dalla verità) non debba valere nel caso di un dipinto di Venere per il quale il pittore utilizzi un 'nudo drappeggiato'. Il fatto è che Scruton presuppone quanto intende dimostrare: che la pittura si fonda sull'intenzionalità autoriale, mentre la fotografia si fonda su un rapporto causale con il referente.

Qualche affinità con questo caso è riscontrabile in un settore della letteratura popolare che ebbe grande diffusione in epoche passate fra i ceti sociali meno colti e che sopravvive ancora oggi: il fotoromanzo, nel quale – in modo affine ai fumetti – viene utilizzata la combinazione di testo e immagini e – in modo affine al

cinema – appaiono attori che interpretano un ruolo. La trama si dipana in virtù dell'interrelazione fra i due elementi: diversamente da quanto accade nei racconti illustrati, essi si sviluppano in strettissimo parallelismo e interagiscono in modo paragonabile a quanto accade nel film. Esiste ancora un altro caso di interazione, più raro e sostanzialmente diverso dai due precedenti, che Daniel Grojnowski propone di chiamare *récit-photo*, per distinguerlo dal *roman-photo* (il nostro 'fotoromanzo')⁷⁸. Si tratta indubbiamente di un genere marginale, che però include opere come *Nadja* e *L'Amour fou* di Breton, nonché il pressoché sconosciuto *Bruges-la-Morte* di Georges Rodenbach (1892)⁷⁹, uno dei primi a inglobare in un testo letterario immagini fotografiche di luoghi legati alla vicenda⁸⁰.

L'incompletezza e l'insufficienza della rigida opposizione istituita da Barthes fra «denotazione» fotografica e «connotazione» linguistica (o meglio: linguistico-concettuale) non dipendono dal fatto che egli restrinse la propria indagine al solo fotogiornalismo, quanto piuttosto dal fatto che – in forza della sua opzione testocentrica e logocentrica, ma anche del limite teoretico imposto dalla mediologia tradizionale, con la conseguente rigida delimitazione delle sfere artistiche (fatte salve le eccezioni costituite dal teatro, compreso quello lirico, e dal cinema) – non fu in grado di valutare la possibilità di un approccio in cui linguaggio verbale e immagine siano collocati su un piano paritetico di scambio e collaborazione, che sia concepibile l'idea di una narrazione e di una comunicazione tramite il *medium* fotografico. La costruzione di una teoria dello *storytelling* fotografico potrebbe fondarsi, insomma, su una ripresa in chiave non antitetica dell'antico 'paragone', mediante un'attualizzazione dell'interconnessione dinamica e dialettica fra visuale e verbale che già emergeva nel chiasmo simonideo.

Bibliografia

- Alberti, L.B. [1975] (1435), *De pictura*, Roma-Bari, Laterza.
- Arnheim, R. [1986] (1974), «On the Nature of Photography», in Id., *New Essays in the Psychology of Art*, Berkeley, Univ. of California Press, pp. 102-114 (trad. it., in Id., *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 125-138).
- Baetens, J. [2007], «Conceptual Limitations of Our Reflection on Photography: The Question of "Interdisciplinarity"», in Elkins (Ed.) [2007], pp. 53-73.
- Barthes, R. [1961], «Le Message photographique», in *Communications*, 1, pp. 127-138 (trad. it. in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 6-21).
- [1964], «Rhétorique de l'image», in *Communications*, 4, pp. 40-51 (trad. it. in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 22-41).
- [1980], *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard (trad. it., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003).
- Batchen, G. (Ed.) [2011], *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's "Camera Lucida"*, Cambridge (MA)-London, The MIT Press.
- Bazin, A. [1990] (1944), «Ontologie de l'image photographique», in *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, pp. 9-17 (trad. it., *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e mito nella riflessione di un maestro della critica*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 3-10).
- Belting, H. [2001], *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink (trad. it., *Antropologia dell'immagine*, Roma, Carocci, 2011).
- Benjamin, W. [1991a] (1931), «Kleine Geschichte der Photographie», in Id., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M., Suhrkamp, Bd. II.1, pp. 368-385 (trad. it. in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 57-78).
- [1991b] (1936), «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. I.2, pp. 471-508 (trad. it. in Id., *op. cit.*, pp. 17-56).
- Berger, J. [2016a] (1968), «Capire una fotografia», trad. it. in Id., *Capire una fotografia*, Roma, Contrasto, 2016, pp. 33-37.
- [2016b] (1982), «Apparenze», trad. it. in Id., *op. cit.*, pp. 85-125.
- [2016c] (1982), «Storie», trad. it. in Id., *op. cit.*, pp. 127-135.
- Boehm, G. [2007a] (2004), «Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder», in *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin, Berlin Univ. Press, pp. 34-53.
- [2007b], «Iconic Turn. Ein Brief», in H. Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München, Fink, pp. 27-36.

- Burgin, V. [1982] «Photography, Phantasy, Function» in Id. (Ed.), *Thinking Photography*, Houndmills-London, Macmillan, pp. 177-216.
- [2007], «"Medium" and "Specificity"», in Elkins (Ed.) [2007], pp. 363-369.
- Cartier-Bresson H. [1952], *Images à la sauvette*, Parigi, Verve, pp. 1-24.
- Cavell, S. [1979] (1971), *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge (MA)-London, Harvard Univ. Press.
- Currie, G. [2008], «Pictures of King Arthur: Photography and the Power of Narrative», in S. Walden (Ed.), *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*, Malden (MA)-Oxford-Carlton, Blackwell, pp. 266-283.
- Derrida, J. [1981], «Les Morts de Roland Barthes», in *Poétique*, 47, pp. 273-292 (trad. it. in *Riga*, 30, 2010, URL: <http://www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=772>).
- [1985], «Lecture», in appendice a M.F. Plissard, *Droit de regards*, Paris, Minuit, pp. I-XXXVI.
- Dubois, P. [1996] (1983), *L'atto fotografico*, trad. it., Urbino, QuattroVenti.
- [2016] «De l'image-trace à l'image-fiction», in *Études photographiques*, 34, URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/3593>
- Elkins, J. (Ed.) [2007], *Photography Theory*, New York-London, Routledge.
- Flusser, V. [2006] (1983), *Per una filosofia della fotografia*, trad. it., Milano, Bruno Mondadori.
- Fried, M. [2012] (2008), *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven-London, Yale Univ. Press.
- Gallop, J. [2011] (1985), «The Pleasure of the Phototext», in Batchen (Ed.) [2011], pp. 47-56.
- Greenberg, C. [1986] (1946), «The Camera's Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston», in Id., *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, Chicago-London, The Univ. of Chicago Press, pp. 60-63.
- [1995] (1964), «Four Photographers», in Id., *The Collected Essays and Criticism*, cit., vol. 4, pp. 183-187.
- Grojnowski, D. [2002], *Photographie et langage. Fictions illustrations informations visions théories*, Paris, Corti.
- [2005], «Le Roman illustré par la photographie», in H. Scepti, L. Louvel (a cura di), *Texte/image – Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses de l'Univ., pp. 171-184, URL: <http://books.openedition.org/pur/30920?lang=fr>
- Guerri, M., Parisi, F. (a cura di) [2013], *Filosofia della fotografia*, Milano, Cortina.
- Gunthert, A. [2016] (2015), *L'immagine condivisa. La fotografia digitale*, trad. it., Roma, Contrasto.

- Husserl, E. [1984] (1901), *Logische Untersuchungen*, Bd. II, I. Teil (*Untersuchungen zur Phänomenologie u. Theorie der Erkenntnis*), V (*Über intentionale Erlebnisse u. ihre "Inhalte"*), in *Husserliana* (E. Husserl, *Gesammelte Werke*), Bd. XIX/1, The Hague, M. Nijhoff (trad. it., *Ricerche logiche*, Milano, Il Saggiatore, 1968, vol. II).
- Kracauer, S. [1977], (1927), «Die Photographie», in Id., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/M., Suhrkamp, , pp. 21-39 (trad. it. in Guerri e Parisi [2013], pp. 95-114).
- Krauss, R. [1977], «Notes on the Index: Seventies Art in America», Part 1 e Part 2, in *October*, 3, pp. 68-81 e 4, pp. 58-67 (trad. it. in Ead., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Roma, Fazi, 2007, pp. 209-234).
- [2000a] (1990), «Introduzione», in Ead., [2000c], pp. 1-4.
 - [2000b] (1981), «Fotografia e Surrealismo», in Ead. [2000c], pp. 97-123.
 - [2000c] (1990), *Teoria e storia della fotografia*, trad. it., Milano, Bruno Mondadori.
- Lopes, D.M. [2016], *Four Arts of Photography: An Essay in Philosophy*, Chichester, Wiley.
- Meo, O. [2002], *Mondi possibili. Un'indagine sulla costruzione percettiva dell'oggetto estetico*, Genova, il melangolo.
- [2013a], «Due sviluppi recenti della teoria dell'immagine. Il *pictorial turn* e l'*ikonische Wende*», in P. Bruzzone e P. Vignola (a cura di), *Margini della filosofia contemporanea*, Napoli-Salerno, Orthotes, pp. 73-78.
 - [2013b], «Parole in immagine. A proposito dell'intersemiosi nelle arti visive», in P. D'Angelo, E. Franzini, G. Lombardo, S. Tedesco (a cura di), *Costellazioni estetiche. Dalla storia alla neoestetica. Studi in onore di Luigi Russo*, Milano, Guerini, 2013, pp. 263-270.
 - [2015], «Adrien Selbert. Srebrenica», in *Gente di fotografia*, 63, pp. 14-21.
 - [2016a], «Ilaria Ferretti. Bestiario», in *Gente di fotografia*, 65, 2016, pp. 54-58.
 - [2016b], «Lo statuto ontologico dell'immagine in Platone», in P.A. Rossi, I. Li Vigni (a cura di), *In cammino verso la casa della sapienza*, Aicurzio, Gruppo Editoriale Castel Negrino, 2016, pp. 161-191.
 - [2017], «Harris Mizrahi. Inside Out», in *Gente di fotografia*, 68, pp. 70-75.
 - [2018], «Gli equivoci di un'"arte media", ovvero le disavventure filosofiche della fotografia», in M. Mazzocut-Mis, C. Spenuso (a cura di), *Fermo Immagine. Arte, vita e mercato della fotografia*, Milano, Mimesis, pp. 17-35.
- Michaels, W.B. [2007], «Photographs and Fossils», in Elkins (Ed.), pp. 431-450.

- Mitchell, W.J. [1994] (1992), *The reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge (MA)-London, The MIT Press.
- Mitchell, W.J.T. [1987] (1980), *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago-London, Univ. of Chicago Press.
- [1994], *Picture Theory. Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago-London, Univ. of Chicago Press.
- [2005] (1994), «The Ends of American Photography: Robert Frank as National Medium», in Id., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago-London, Univ. of Chicago Press, pp. 272-293.
- Olin, M. [2011] (2002), «Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification», in Batchen (Ed.) [2011], pp. 75-89.
- Panofsky, E. [1975] (1939), *Studi di iconologia*, trad. it., Torino, Einaudi.
- Poivert, M. [2016], «La photographie est-elle une "image"?, in *Études photographiques*, 34, URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/3594>
- Rexer, L. [2013], *The Edge of Vision: The Rise of Abstraction in Photography*, New York, Aperture.
- Saussure, F. [1970], *Corso di linguistica generale*, trad. it., Roma-Bari, Laterza.
- Sartre, J.P. [2005] (1940), *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard (trad. it. *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 1976).
- Sartre, J.P. [2006] (1948), *Che cos'è la letteratura*, trad. it., Milano, Il Saggiatore.
- Sawada, N. [2013], «Sartre et la photographie: autour de la théorie de l'imaginaire», in *Études françaises*, 49, 103-121.
- Scruton, R. [1981], «Photography and Representation», in *Critical Inquiry*, 7, pp. 577-603 (trad. it., Guerri e Parisi (a cura di), *Filosofia della fotografia*, Milano, Raffaello Cortina, 2013, pp. 239-271).
- Sontag, S. [2005] (1973), *On Photography*, Electronic edition, Rosetta Books, New York (trad. it., Ead., *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2004).
- Vaccari, F. [2011] (1979), *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Einaudi.
- Vanlier [o Van Lier], H. [1983], *Philosophie de la photographie*, Numéro hors-série des *Cahiers de la Photographie*, Laplume, ACCP.

¹ Derrida [1985], p. 1.

² Greenberg [1995], p. 183. Egli riteneva anche che la facilità e la rapidità con le quali la fotografia perviene al realismo abbiano ampliato le possibilità letterarie dell'«arte pittorica».

³ Per Aristotele è oggetto precipuo della teoria della letteratura il modo in cui «debbono essere strutturati i racconti [*mýthoi*], se si vuole che la poesia riesca bene» (*Poetica*, 1447a 9-10). Che Greenberg abbia in mente il celebre attacco della *Poetica* risulta abbastanza chiaro dal fatto che, all'inizio del saggio, definisce la fotografia come un'«arte letteraria».

⁴ Secondo l'opzione modernista, ciascuna arte è legata a un *medium* specifico e produce opere totalmente autonome, prive di relazione con un referente esterno. Loro unico contenuto sono proprio quei valori compositivi che risultano soltanto secondi in fotografia.

⁵ «*Amplissimum pictoris opus historia*» (Alberti [1975], II, 33, p. 56).

⁶ Sia qui sufficiente ricordare il rifacimento di opere di pittori assai diversi, dal punto di vista sia dello stile sia del contenuto (come Courbet, Delacroix, Meissonier, Manet, ecc.), in J. Wall. Un'inclinazione pittorialista, anche se non sempre congiunta con quella verso lo *storytelling*, è reperibile anche altri in fotografi della generazione successiva a quella di Bernd e Hilla Becher appartenenti alla cosiddetta 'Düsseldorfer Fotoschule': A. Gursky, C. Höfer, T. Ruff, T. Struth.

⁷ Cfr. W.J. Mitchell [1994], p. 192. Per una discussione della posizione di Greenberg, cfr. pure Burgin [1982], pp. 210-211.

⁸ Cfr. Krauss [1977], [2000a], p. 2 e [2000b], p. 115.

⁹ Cfr. Burgin [2007], pp. 364-365 in particolare; Gunthert [2016], pp. 27-28.

¹⁰ Greenberg [1986], p. 60. Cfr. pure [1995], p. 183.

¹¹ Cfr. Burgin [2007], p. 368.

¹² Rifacendosi a Derrida [1985], Baetens ([2007], pp. 59-60) individua nel riconoscimento dell'importanza del tempo, della narratività e della finzionalità l'elemento innovatore e antiesenzialista delle teorie contemporanee.

¹³ Per una discussione delle teorie riduzioniste, cfr. Meo [2018].

¹⁴ Barthes [1980], p. 49 (trad. it., p. 28).

¹⁵ Ivi, p. 74 (trad. it., p. 47).

¹⁶ Ivi, pp. 120-121 (trad. it., p. 78). La scelta di utilizzare impropriamente *interfuit* come corrispondente della formula definitiva e irrevocabile 'è stato' rinvia alla medietà spaziale (fra il fotografo o l'osservatore e l'infinito) e temporale (fra presenza e differimento) dell'evento rappresentato.

¹⁷ Sulla «potenza mortifera dell'atto fotografico» cfr. Dubois [1996], p. 159 a proposito dei 'ritratti dopo la morte' di Adolphe-Eugène Disdéri. Dal canto suo, dopo aver ricordato le immagini di vita quotidiana scattate da Roman Vishniac nel ghetto di Varsavia prima della II Guerra Mondiale, Susan Sontag ([2005], p. 55; trad. it., p. 62) sostiene – generalizzando l'esempio – che le foto ci mettono innanzi alla «vulnerabilità di vite che vanno incontro alla propria distruzione».

¹⁸ Ivi, pp. 22-23 (trad. it., p. 119).

¹⁹ Sul carattere di 'doppio' incorporeo e di pura presenza immaginale dell'oggetto fotografato gioca con esiti artisticamente rilevanti la giovane fotografa Ilaria Ferretti, dai cui lavori in bianco e nero emerge l'esigenza di attingere il punto di generazione dell'immagine stessa, l'«anima» del vivente (cfr. Meo [2016a]).

²⁰ Non sono rari i casi in cui è il fotografo stesso a tentare di compiere questo viaggio immersivo nel passato, rivisitando i luoghi della sua memoria, in funzione autoreferenziale o per rendere l'osservatore partecipe, per lo meno sul piano simulacrale, della propria esperienza interiore.

²¹ Dubois [2016], § 33.

²² Anche alla luce del repertorio iconografico che accompagna il testo, si può concludere che l'oggetto delle riflessioni di Barthes non sono le rappresentazioni al modo della *staged photography*. Almeno sul piano esplicito, la 'composizione' non ha per lui alcun interesse. Ciò non esclude però che anche le foto meticolosamente organizzate rivelino un *punctum* o siano addirittura intenzionalmente costruite intorno a esso: si pensi per es. a opere come *Mimic* (1982) o *Dead Troops Talk* (1992) di Jeff Wall. Incomprensibile appare per-

ciò il giudizio negativo di Berger ([2016a], p. 35) sulla *staged photography*.

²³ Cfr. Platone, *Soph.*, 240 b 3-12 in particolare. Si tratta del segmento di dialogo che precede il celebre 'parricidio' di Parmenide. Per un'analisi più circostanziata, cfr. Meo [2016b], pp. 183-186.

²⁴ Cfr. Kracauer [1977], § 5.

²⁵ Sartre [2005], p. 47 (trad. it., p. 46).

²⁶ *Ibid.* Il riferimento è alla distinzione husserliana fra due tipi di atti 'rappresentazionali' (o 'presentazionali': *Vorstellungsakte*) della coscienza: quelli 'posizionali' (come la percezione) e quelli 'non-posizionali' (come l'illusione accompagnata dal dubbio sulla realtà del fenomeno e tutti i casi di fantasia). Cfr. Husserl [1984], § 34, p. 483 (trad. it., p. 252). Sull'interpretazione sartriana della fotografia cfr. Sawada [2013] e Poivert [2016], §§ 17-24.

²⁷ Sartre [2005], l. cit. A questa tesi si rifà Barthes [1980], p. 39 (trad. it., p. 21), che – come è noto – dedica il suo libro proprio a quello di Sartre.

²⁸ L'opera, accompagnata da una prefazione di J. Kerouac, fu pubblicata in Francia nel 1958 e negli Stati Uniti l'anno successivo.

²⁹ In direzione un po' diversa va l'interpretazione che W.J.T. Mitchell dà della foto nell'ambito di un ampio esame dell'opera complessiva di Frank (cfr. [2005], p. 284): la facciata della casa è metaforicamente un volto di cui le finestre sono gli occhi e i corpi delle due donne le pupille, mentre la bandiera assume le sembianze di una tenda per finestra; di conseguenza, sebbene appartenga al repertorio della *straight photography*, la composizione appare studiata. Non si può non concordare con questa conclusione di Mitchell, ma occorre precisare che la metafora del volto e il carattere di artefatto assumono senso in quanto la foto è la resa scenica di uno spaccato di vita americana, parte integrante della 'narrazione' indiretta e frammentaria del significato assunto dai valori nazionali per anonimi cittadini di anonimi luoghi. Proprio ai fini di tale narrazione ellittica Frank sceglie di fotografare non l'evento in sé, ma l'intenzione veicolata dalla presenza della bandiera e dei personaggi alla finestra. Poiché il loro sguardo di *Americans* e il suo oggetto è invisibile, nella foto di Frank si insinua una venatura di astrazione. Di una 'frattura' nella 'congruenza fra immagine e sguardo' parla H. Belting [2001], p. 229.

³⁰ Il primo risultato del lavoro di Sander fu una *Stammmappe* della popolazione rurale tedesca.

³¹ Non può stupire che nel 1936 il regime nazionalsocialista sequestrasse il suo libro *Antlitz der Zeit* (pubblicato nel 1929) e distruggesse le sue lastre. Dal canto suo, la Farm Security Administration, l'agenzia governativa incaricata di sorvegliare la situazione dell'America rurale che aveva assunto Evans con l'intento di raccogliere una documentazione fotografica anche a fini propagandistici, lo licenziò appena sorsero le prime difficoltà di bilancio. Che la tradizione del viaggio come *quête*, come ricerca del significato profondo della realtà dell'*American way of life* e come analisi di se stessi sia ancora attuale, lo mostra un giovane fotografo, Harris Mizrahi, con il suo portfolio *Inside Out*, nel quale è fortemente presente l'eco di Kerouac e del realismo di Evans (cfr. Meo [2017]).

³² Cfr. la critica di W.J.T. Mitchell a Barthes in [1987], p. 56 e al secondo Wittgenstein in [1994], p. 12.

³³ La tesi secondo cui l'immagine è chiave di lettura di un orizzonte storico e oggetto di interesse di per sé, svincolata da riferimenti a testi esterni e dalla logica della predicazione, è reperibile in Boehm [2007b], p. 33. Ma cfr. pure Boehm [2007a], p. 44. Per un confronto fra la 'svolta' di W.J.T. Mitchell e quella di Boehm e per un tentativo di trarre un bilancio, cfr. Meo [2013a].

³⁴ A partire almeno da Genette, indicazioni come il titolo, la didascalia, il nome dell'autore sono di solito chiamate 'paratestuali' nella letteratura semiotica. Preferisco usare termini come 'metafigurazione', 'metaimagine' (o, nel caso di prodotti linguistici, 'metatesto'), per sottolineare che non considero questi elementi come meri complementi destinati a svolgere una funzione concomitante, ma come commenti al prodotto primario, rispetto al quale si situano a un livello logico e semiotico diverso. Come si vedrà nel § 4, esiste anche un'*ékphrasis* 'inversa'.

³⁵ Benjamin [1991a], p. 385 (trad. it., p. 77).

³⁶ Benjamin [1991b], p. 485 (trad. it., pp. 28-29).

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Proprio per questa insignificanza pubblica di un *punctum* esclusivamente privato Barthes [1980], p. 115 (trad. it., p. 75) dichiara di non

poter mostrare il ritratto della madre defunta, del quale pure parla a lungo, fornendocene anche l'*ékphrasis*.

³⁹ Di *duplex figuratio* si dovrà a fortiori parlare a proposito del trucco fotografico, che ha accompagnato l'intera storia del *medium*. Sul problema della verità in fotografia cfr. W.J. Mitchell [1994].

⁴⁰ Sartre [2006].

⁴¹ In realtà, questo secondo messaggio è anch'esso visivo, giacché – come ci ricorda Sausure [1970], pp. 35-36 – la scrittura può essere considerata come «immagine» o «rappresentazione» del linguaggio verbale.

⁴² Sulla distanza assunta da Gursky nei confronti del mondo, su quello che si potrebbe chiamare il suo 'eterocosmismo', cfr. Fried [2012], pp. 161-162.

⁴³ Rexer ([2013], pp. 19-20) individua due tipi di immagini astratte: le vedute non familiari di oggetti riconoscibili e le foto prive di contenuto denotazionale. *Rhein II* rientra nella prima tipologia.

⁴⁴ Barthes [1961], pp. 127-128.

⁴⁵ Secondo Berger ([2016b], p. 92), l'assenza di codice non elimina il valore informativo delle foto, ma significa solo che esse non hanno un 'linguaggio proprio' e non traducono apparenze, ma le citano. Metafora per metafora, si potrebbe benissimo obiettare che l'analogia fotografica è un 'linguaggio', come lo è quella pittorica. Quanto alla citazionalità, essa sembra esclusa per definizione da tutte le traduzioni immaginali: esse non possono fare uso di 'etichette' metacomunicative, di commenti sull'«enunciato» all'interno della sequenza, e ignorano pertanto le virgolette citazionali, i segni di negazione, i segnali paralinguistici e suprasegmentali in generale.

⁴⁶ È noto che, per es., la prospettiva centrale può essere interpretata come un codice culturale e tecnico, un sistema o metodo di trasformazione convenzionale (o 'forma simbolica'), utilizzato tanto in pittura quanto nel pittorialismo fotografico (che Vaccari, [2011], p. 43, considera significativamente come un'«iper valutazione del codice di trasformazione»: il *medium* fotografico possiede un'«autonomia di codificazione profonda» legata all'«inconscio tecnologico» come elemento strutturale della fotografia). Un altro codice di trasformazione, condiviso dalla

fotografia e dal cinema, è costituito dai numerosi tipi di inquadratura. Per contro, in [1964], p. 42, pur ammettendo che nella foto vi è «un'organizzazione della scena (inquadratura, riduzione, appiattimento)», Barthes nega che avvenga la trasformazione che si riscontra nell'ambito della codificazione. Quanto meno in riferimento alla foto pubblicitaria che il saggio analizza, egli ammette tuttavia l'esistenza di un «messaggio iconico codificato» (quello culturale, ossia convenzionale) accanto a quello «non codificato» (l'immagine in quanto tale).

⁴⁷ Panofsky [1975].

⁴⁸ Barthes [1961], p. 129.

⁴⁹ Modificando questa impostazione, e ovviamente in parallelo con la distinzione fra messaggio iconico codificato e non codificato, Barthes ([1964, p. 43]) riconosce l'esistenza di un'«immagine connotata» (o «simbolica», e dunque culturale) accanto a quella «denotata» (o «letterale», e dunque naturale). L'opposizione ricorda quella istituita da Panofsky ([1975], pp. 3-20) fra il significato fattuale ed espressivo (preiconografico) da un lato e i significati convenzionale (iconografico) e contenutistico o simbolico-culturale (iconologico) dall'altro. Stranamente, nella sua rilettura del famoso esempio di messaggio pubblicitario intorno a cui si sviluppa l'interpretazione di Barthes, Olin ([2011], p. 76) ignora il carattere simbolico e si limita a parlare di quello iconico e indessicale.

⁵⁰ Sul tema dell'«invisibilità» e del linguaggio deittico delle foto Barthes ritornerà in [1980], pp. 16-18 (trad. it., pp. 7-8). Cfr. per contro Flusser [2006], pp. 84-85, per il quale la trasparenza è relativa al contesto socio-culturale in cui è utilizzata e non è pertanto naturale, ma convenzionale. Sulla stessa linea di Barthes si colloca invece Krauss, [1977], Part 2, pp. 59-60.

⁵¹ Persuasivamente Dubois ([1996], pp. 37-38 e 52) riconnette la definizione della foto come messaggio senza codice con la tesi di André Bazin ([1990], p. 13), secondo cui la genesi dell'immagine fotografica è «automatica», e dunque con l'opzione realista e riduzionista. Per questo stesso motivo Arnheim rimprovera a Barthes di concepire la foto come ottenuta «per riduzione» dell'«oggetto fisico» ([1986], pp. 108-109; trad. it., p. 132). Per altro, lo stesso Arnheim ammette che nella fotografia vi è un realismo di fondo (ivi, p. 113; trad. it., p. 137).

⁵² Flusser osserva che la concezione dei testi come metacodice delle immagini è propria dell'era «storica», precedente quella «poststorica» delle tecnologie massmediali e neomediali ([2006], pp. 7-8), la quale ha inizio con l'antiteolatria della fotografia (ivi, p. 17).

⁵³ Barthes [1961], p. 130.

⁵⁴ Ivi, p. 134.

⁵⁵ Sono due delle ragioni per cui Gadamer considera storica l'opera d'arte. Il terzo è che l'opera giunge all'interprete carica di storia, ossia delle interpretazioni e delle affezioni materiali che ha subito nel corso del tempo.

⁵⁶ Dubois [1996], p. 86.

⁵⁷ Cfr. Barthes [1961], p. 137 e [1980], pp. 120-121 (trad. it., p. 78).

⁵⁸ Cfr. Derrida [1981], pp. 288 e 292; Barthes [1980], p. 148; trad. it., p. 95.

⁵⁹ Cartier-Bresson [1952], p. 10.

⁶⁰ Cfr. Fried [2012], p. 100: «Il *punctum* [...] è visto da Barthes, ma non perché gli sia stato mostrato dal fotografo, per il quale esso non esiste». Sulla centralità dell'osservatore nella poetica del *punctum* cfr. pure Michaels [2007], p. 439 e Gallop [2011], pp. 51-52. Il tema qui brevemente affrontato è in stretta relazione con quello dell'«inconscio ottico», spesso evocato in sede teorica: accade che l'occhio del fotografo percepisca solo i dati primari e che i dettagli si rivelino soltanto a un'osservazione più attenta e puntuale. È la caratteristica dello scatto fotografico resa celebre da *Blow up* di Antonioni.

⁶¹ Efficacemente Dubois ([1996], p. 88) parla di un «istante di dimenticanza dei codici», riconnettendo così il *punctum* con la tesi della foto come messaggio senza codice.

⁶² Sebbene privilegi la parola come ausilio indispensabile alla foto, la quale sarebbe «debole di significato», Berger ([2016b], p. 89) riconosce per lo meno che l'eccessiva generalizzazione caratteristica del linguaggio verbale riceve un'«autentica specificità» dall'irrefutabilità dell'immagine (verrebbe da aggiungere: *salva veritate*, ammesso cioè che l'espressione verbale e l'immagine siano 'vere' nel senso della teoria corrispondentista).

⁶³ Fra i molti esempi contemporanei mette conto citare il portfolio *Srebrenica, nuit à nuit* di Adrien Selber (cfr. Meo [2015]). L'autore si concentra sull'atmosfera di sospensione priva di attesa, di gioia e di dolore, in cui vivono i ventenni della città bosniaca fra il «non più» della guerra che l'ha terribilmente segnata con il massacro del 1995 e il «non ancora» di una vera pace: dal 'doppio nulla' della loro situazione e dai 'non-luoghi' in cui sono ritratti scaturisce l'impressione di una temporalità bloccata o 'congelata', che sfocia in un convincente racconto fotografico privo di *désis* e di *lysis*.

⁶⁴ Aristotele, *Poetica*, 1450 b.

⁶⁵ Come si è visto, lo ha compreso bene Robert Frank, che inizia la sua serie di foto con la raffigurazione (solo parziale, però) del nucleo simbolico intorno a cui si addensa la 'mitologia' americana.

⁶⁶ In modo assai originale, al fine di riabilitare lo *storytelling* fotografico, Berger ([2016c], pp. 133-135) si rifà al «montaggio delle attrazioni» di Èjzenštejn: come ciò che precede il taglio dovrebbe attrarre ciò che lo segue, così le foto successive obbediscono a un'attrazione reciproca che sviluppa, per così dire, un'energia semantica. In questo modo la discontinuità spazio-temporale cede il posto a una continuità di livello superiore.

⁶⁷ Cfr. Dubois [1996], pp. 168-169, che si rifà alla nozione di "campo cieco" di Bazin.

⁶⁸ Questo peccato capitale sarebbe secondo Cavell [1979] una prova dell'impoverimento ontologico provocato dalla fotografia. Per contro, Barthes ([1980], pp. 90-95; trad. it., pp. 56-61) sostiene che, sebbene assente nello *studium*, il campo cieco è fattore dinamizzante nel *punctum*.

⁶⁹ Per uno sviluppo di questo e di altri temi qui soltanto accennati, cfr. Meo [2002].

⁷⁰ Cfr. Vanlier [1981], pp. 18, 35 e 50.

⁷¹ Cfr. *Physica*, I, IV, 2-4.

⁷² Su questo tema cfr. Meo [2013b].

⁷³ Si pensi per es. alla possibilità di usare un montaggio fotografico per illustrare un libro per l'infanzia: il risultato suonerebbe probabilmente plausibile a un bambino, così come

Alice and the Fairies, un famoso falso realizzato da due ragazzine, riuscì a trarre in inganno Arthur Conan Doyle (che già di suo era incline a credere in un mondo incantato).

⁷⁴ Il caso è discusso in Currie [2008]. Egli sostiene che le foto sono in grado di rappresentare oggetti irreali (cfr. p. 266).

⁷⁵ Cfr. per es. Scruton [1981], p. 580 (trad. it., p. 243).

⁷⁶ Non è chiaro come Currie ([2008], pp. 274-275) possa sostenere che una foto è più intimamente e direttamente connessa con la sua sorgente di quanto lo sia un dipinto con il modello, se non abbracciando la teoria riduzionista e presupponendo che la foto è un segno indicale (presupponendo cioè quanto intende dimostrare). Come esempio del contrario si può addurre il fatto che, poniamo, in un manuale di ornitologia tanto il disegno quanto la foto di un'aquila hanno valore distributivo: a prescindere dal loro legame con la sorgente, stanno per tutti gli esemplari normodotati della specie e non designano unicamente un esemplare particolare. Del resto, abbandonando il tentativo di spiegazione logico-teoretica, Currie finisce per fondare impressionisticamente la sua tesi che una foto è meno adatta di un dipinto a rappresentare un essere irreali su un fattore psico-biologico: la predisposizione a reagire emozionalmente (empaticamente) di fronte a un cospecifico. È tuttavia opportuno puntualizzare che i contemporanei di

Cranach si rendevano conto di trovarsi di fronte a una cospecifica e non a Venere o Eva in persona.

⁷⁷ Scruton [1981], p. 585 (trad. it., p. 252). Per una discussione della sua posizione, cfr. Lopes [2016], pp. 60-64.

⁷⁸ Cfr. Grojnowski [2002], p. 96. Fra le opere in cui testo e foto sono strettamente associati egli annovera anche Barthes [1980]. Sull'osmosi fra i due elementi cfr. pure Grojnowski [2005], § 16: le foto contribuiscono alla definzionalizzazione del racconto, mentre il racconto rende fiabesche le foto.

⁷⁹ Grojnowski ([2002], pp. 148-149) sottolinea le somiglianze fra la struttura di *Nadja* e quella di *Bruges-la-Morte*. Degno di nota è che in *Nadja* Breton si avvale delle foto di Jacques-André Boiffard e in *L'Amour fou* delle foto di Brassai e di Man Ray. A questi due testi occorrerebbe aggiungere anche *Les Vases communicants*, che contiene anche fotogrammi di film. Sottolineando lo 'scarto' fra immagini e testo in Breton, Krauss ([2000b], p. 107) pare meno propensa di Grojnowski a riconoscere il loro legame: le foto sarebbero «appendici la cui ragion d'essere è altrettanto misteriosa quanto sono banali le immagini stesse».

⁸⁰ L'esperimento di Rodenbach fu preceduto nel 1884 da un'edizione dell'opera poetica di Tennyson ove comparivano foto di paesaggi correlate con il contenuto.

Elisa Bricco

La narrazione fototestuale: strategie di analisi e percorsi di lettura

Il raccontare con la fotografia può essere realizzato in molte maniere: utilizzando gli scatti di un fotografo raccolti in un volume oppure disposti sui muri di uno spazio espositivo, o ancora in uno show su supporto multimediale, ma anche attraverso una narrazione testuale che comprenda l'uso di cliché che appaiono nelle pagine o addirittura con la semplice evocazione di fotografie nel testo. Tutte queste pratiche di ibridazione narrativa tra cliché e racconto sono apparse già nel diciannovesimo secolo, sin quasi dal momento in cui il dagherrotipo è stato presentato a sorpresa all'*Académie des sciences* di Parigi (1839), e da allora si sono sviluppate costantemente, sia nel campo artistico sia in quello letterario. Se oggi la presenza delle fotografie è ormai parte integrante del nostro vissuto, è importante ricordare che già nell'Ottocento la riproduzione della realtà con gli scatti fotografici ha trasformato la maniera del comunicare e del creare artistico:

La concurrence est d'autant plus vive entre les énonciations photographiques et textuelles que la photo n'est pas seulement un moyen de représentation menaçant pour les beaux-arts, mais aussi un moyen neuf de communication, qui à ce titre, remodèle l'ensemble des échanges humains¹.

Fin dal momento in cui ha smesso di essere appannaggio di arditissimi sperimentatori, la fotografia è entrata gradualmente nella vita delle persone e contemporaneamente anche nelle opere d'arte e di letteratura. Considerata come strumento per riprodurre la realtà

alla stessa stregua della pittura e delle altre arti, la nuova tecnica ha fornito in prima istanza un supporto tecnico utilizzato largamente dagli artisti nelle fasi preliminari della composizione delle loro opere, ed è apparsa anche nelle pubblicazioni periodiche con lo scopo di illustrare le notizie riportate. Poi, essendo il suo impatto fondamentale anche per lo sviluppo dell'immaginario, gli scrittori hanno iniziato a utilizzarla per accompagnare le loro narrazioni con illustrazioni, ma anche per nutrire la fantasia e soprattutto per situare le vicende raccontate in una realtà riconoscibile dai lettori.

L'utilizzo dell'immagine fotografica in letteratura si è sviluppato in modo molto rapido: dapprima usata come supporto per l'illustrazione dei testi soppiantando di fatto le immagini pittoriche e le stampe, ben presto è entrata a far parte della riflessione sul potere del narrare e, addirittura, è stata considerata come un sostegno alla costruzione della narrazione. Gli usi dei cliché si moltiplicano nel corso del tempo e la relazione tra la fotografia e il testo letterario è diventata via via molto diversificata, sfaccettata, articolata e legata allo sviluppo tecnologico da un lato, e a quello dell'immaginario dall'altro.

In epoca odierna la pervasività del mezzo fotografico ha compiuto un'accelerazione importante, tanto che il panorama degli ambiti in cui si può parlare di *storytelling* fotografico si è ampliato notevolmente, di pari passo con una vera e propria invasione delle immagini nella vita quotidiana. Nell'era della comunicazione digitale e della visualità assoluta, i dispositivi tecnologici che manipoliamo costantemente ci consentono di percepire la realtà attraverso parole, testi, immagini fisse e in movimento contemporaneamente. La nostra esperienza della realtà passa attraverso l'immagine e la parola in egual misura e, forse, l'immagine ha soppiantato per i più la parola. I teorici hanno definito «iconosfera»² il contesto mediale contemporaneo nel quale le immagini sono prodotte, fruite e scambiate a ciclo continuo e in maniera trasversale da chiunque e in tutti gli ambiti dell'agire quotidiano³.

A partire da questa constatazione⁴, mi soffermerò invece sulla disamina delle pratiche di analisi di questi oggetti bimediali al fine di proporre un approccio globale che permetta di leggere i fototesti considerandoli nella loro totalità.

La composizione degli elementi costitutivi dei fototesti letterari e artistici può essere oggetto della riflessione critica sotto

almeno due grandi approcci: quello poetico e quello narratologico. Nel prosieguo di questa analisi prenderò in esame alcune proposte di griglie analitiche e, al fine di discuterle e di metterle in luce le potenzialità, le confronterò con esiti recenti della creazione letteraria e artistica che implica la compresenza di testo e fotografia. L'obiettivo ultimo del mio studio è di sperimentare un approccio di analisi integrato, che possa prendere in considerazione la molteplicità dei risultati del connubio fototestuale.

Libri di parole e fotografie

Nonostante la fotografia sia stata utilizzata molto presto per accompagnare i testi, lo sviluppo degli studi sulla narrazione fototestuale è abbastanza recente. Infatti, essendo una forma ibrida e mista, il fototesto è rimasto per lungo tempo a margine della ricerca narratologica e di quella fotografica. Ancora nel 1982, Gérard Genette in *Palimpsestes*⁵ considerava l'intertestualità come una relazione tra due testi, e solo alla fine del saggio ne contemplava anche le relazioni interartistiche limitandosi, però, a citare la musica e la pittura. Inoltre, il critico francese esaminava i due elementi di un oggetto interartistico a partire da una prospettiva temporale, prevedendo un prima e un dopo nella relazione tra gli elementi che lo costituiscono: esiste così un ipotesto che farà riferimento a un ipotesto, ovvero un testo/oggetto precedente e lo trasformerà in vario modo. È a partire dagli anni '90 che la critica si è interessata in maniera regolare al fenomeno che presume la copresenza di testo e fotografia, in una prospettiva rinnovata che non ne considera l'amalgama di foto e testo da un punto di vista temporale e gerarchico, bensì nel presente del suo essere dispositivo, eterogeneo e composito. La specificità degli oggetti formati da parole e fotografie, ovvero la loro ibridità, è all'origine della difficoltà a considerarli come un tutto unico piuttosto che come l'assemblaggio di due entità. Risulta evidente, infatti, che affrontare la lettura critica dei fototesti implica considerare una dimensione epistemologica complessa e, seguendo il suggerimento di Danièle Méaux, porre l'accento sulla relazione inventiva che si realizza attraverso la commistione di testo e immagine, laddove si viene a generare un «*espace de brouillage et d'interférences*»⁶. Il compito della critica sarà allora di applicarsi a definire le specificità e la fluidità⁷ di tali opere, dove si concretizzano veri «spazi di disturbo

e di interferenze», che mettono alla prova il lettore. Méaux analizza i libri che contengono testi e immagini fotografiche nella prospettiva della ricezione, ovvero a partire dall'indagine sul modo in cui il lettore considera tali opere, in relazione all'interazione che si stabilisce tra le componenti diverse e all'indeterminatezza che ne deriva dal punto di vista della costruzione del significato e talvolta anche della narrazione stessa. Infatti, la presenza nello spazio del libro di supporti mediatici diversi, che presuppongono o inducono un diverso approccio alla lettura/visione, costringe il lettore a interagire in maniera nuova rispetto a quanto avviene nel caso del supporto testuale e di quello fotografico presi separatamente. Questo accade perché, rispetto alle abitudini di lettura attive nel lettore, le due componenti del fototesto implicano l'attivazione di azioni di lettura e decodifica dissimili: ognuno dei due *medium* prevede una diversa velocità di scorrimento dell'occhio sulla pagina e un altro tipo di movimento, dunque una consistenza diversa del tempo necessario per la decodifica e per la costruzione del significato delle opere. La compresenza di elementi e di prodotti mediali diversificati nello stesso oggetto necessita dunque una forma di lettura e di attenzione rinnovata, o quantomeno specifica. L'intermedialità presente nei fototesti provoca un cambiamento della dinamica della lettura, costringendo il lettore a un impegno specifico e spesso inedito. Inoltre, anche il supporto concreto, ovvero lo spazio del libro, può essere rinnovato dalla presenza delle fotografie, la cui posizione diventa un terreno di sperimentazione e di messa in pratica di nuovi percorsi creativi inediti da parte degli autori: in questo caso le rinnovate specificità significative insite nei libri ibridati dalle immagini devono essere individuate, e riconosciute dai lettori, per poterne esperire appieno il significato. Si realizza così la nascita di un'entità visio-testuale che si situa al di là di testo e di immagine, come spiega Federico Fastelli: «gli iconotesti incarnano lo spazio di uno scarto tra verbale e visuale, così da rappresentare già di per sé il dialogo irrisolvibile tra immagine e testo»⁸. È vero che la specificità dei fototesti si sviluppa proprio nella zona di frizione tra immagine e parola ma, piuttosto di un carattere 'irrisolvibile' del dialogo intermediale, preferisco prevedere la possibilità di superare la presunta *impasse* attraverso l'attivazione di strategie ricettive che possano condurre al superamento del concetto di copresenza e concepire gli oggetti intermediali come unici e indipendenti, atti a far sviluppare nuove capacità ricettive. Come

indica Bernard Guelton, «*Il apparaît, en effet, que la complexité de telles structures mixtes modifie nos modes d'immersion et, partant, notre jugement à leur sujet*»⁹.

A partire da quest'ultima constatazione, la proposta critica che mi sembra teoricamente soddisfacente per prendere in considerazione i fototesti consiste proprio nel riconoscimento della specificità intrinseca dei fenomeni di destabilizzazione e di riposizionamento dell'istanza di ricezione, intese come condizioni necessarie ed elementi imprescindibili. In questo contesto, Liliane Louvel ha precognizzato «*the possibility of the emergence of a particular subgenre – "visual" or "pictorial" fiction – in which the photographic paradigm would have pride of place*»¹⁰. Dunque, la letteratura con le immagini potrebbe essere considerata come un vero e proprio sottogenere narrativo. E, situandosi nella stessa dimensione, le argomentazioni di Jean-Pierre Montier¹¹ propongono di fare un ulteriore passo avanti verso la costruzione di un vero e proprio campo di ricerca specifico. Il critico francese si è interrogato sul percorso più opportuno che il lettore può intraprendere per compiere un'analisi accurata delle opere fotoletterarie suggerendo di considerare in primo luogo il carattere ibrido degli oggetti in cui si verifica la copresenza di fotografie e testo, ed evitando così di cadere in semplificazioni che ne impoverirebbero le potenzialità comunicative e artistiche. Partendo dal presupposto, ormai abbastanza consolidato, come spiega anche recentemente Giuseppe Carrara:

[che] due media entrano in tensione tra di loro creando un surplus di significato secondo una vasta gamma di strategie retoriche: non si può dunque considerare l'iconotesto semplicemente un libro illustrato, perché il significato dell'opera sarà dato, nell'atto di fruizione, da tre variabili: il significato della parte verbale; il significato della parte visuale; il terzo significato creato dalla compresenza di verbale e visuale. Dunque è dall'interazione delle parti che scaturisce il senso, è il loro rapporto a essere significante [...].¹²

Montier suggerisce di astenersi dal procedere a una lettura separata o in parallelo delle diverse parti del fototesto, considerandone piuttosto il polimorfismo come elemento indispensabile per capirne la sostanza e quindi optando per la terza variabile indicata da Carrara, ritenuta l'unica prospettiva critica valida. Pro-

seguendo questa sua riflessione, in un articolo recente¹³ il critico spiega che lo studio del fototesto è generalmente appannaggio di un approccio comparatistico: nonostante le due forme di comunicazione si congiungano nello stesso libro diventando inseparabili e mutualmente consistenti, la critica tende a prenderle in esame separatamente, mettendone in rilievo le differenze, raffrontandone gli esiti e gli apporti singoli alla costruzione della narrazione e del significato globali. Montier propone allora di costruire un nuovo approccio disciplinare che consideri la «*photolittérature*» come un ambito indipendente e auto consistente della produzione culturale:

Le concept « photolittérature » désignera l'ensemble des conjonctions qui, des années 1840 à aujourd'hui, ont noué la production littéraire avec l'image photographique, les processus de fabrication spécifiques qui la caractérisent et les valeurs (sémiotiques, esthétiques, etc.) qu'elle infère¹⁴.

La «fotoletteratura» dovrebbe essere considerata a partire dalle dinamiche che si instaurano nel momento in cui due codici convergono nella composizione di un unico oggetto:

Il s'agit matériellement de productions éditoriales illustrées de photographies, mais aussi d'œuvres dans lesquelles le procédé et l'imaginaire qui lui est associé (l'exploitation de l'idée de « révélation », la rhétorique de l'inversion en positif/négatif, ou noir/blanc, ou bien encore la décomposition de descriptions en équivalents d'instantanés, etc.) jouent un rôle structurant. Ce corpus comprend donc en droit et de fait des œuvres illustrées ou non [...].¹⁵

Il fototesto è così considerato nella sua unicità, un tutt'uno in cui l'immagine fotografica e il testo scritto si compenetrano e le transazioni di forme e di significati tra i due diventano gli elementi sui quali si può concentrare l'analisi della critica. L'ottica rinnovata dovrebbe applicarsi alle maniere di «*se configurer [de] la valeur d'un matériau et son aptitude à l'échange*»¹⁶, sulle articolazioni tra gli elementi e sullo sviluppo degli artefatti; e le domande che la critica si potrebbe porre sarebbero ad esempio: quali sono gli elementi dell'immagine che imprimono la loro impronta nel testo e

in quale maniera? Qual è il risultato dal punto di vista narrativo di questa impressione di un codice su un altro? Come agisce la scrittura sull'immagine fotografica e come se ne riconfigura il suo significato? Qual è l'esito ultimo di queste transazioni? Quale inter-codice vi è sviluppato e quali sono gli effetti di tale configurazione?

A prescindere dal modello linguistico-semiotico, il rinnovato approccio critico potrebbe anche consentire di riconsiderare gli oggetti fototestuali e di mettere in luce le opere nelle quali si realizza un reale *transfert* intermediale, una transazione e una proiezione che concorrono alla creazione di significati originali e inediti. Le domande sopra esposte possono essere raccolte in quattro grandi interrogazioni che mi sembra utile porre al fototesto nel momento in cui lo si legge e analizza: Quali relazioni si instaurano tra testo e fotografie? Qual è la tipologia del fototesto? Quali discorsi vi sono veicolati? Quali dinamiche narrative vi sono prodotte?

Quanto segue proporrà dei tentativi di risposta che cercherò di formulare appoggiando la mia riflessione su una bibliografia critica di riferimento ascrivibile prevalentemente all'ambito francofono¹⁷, e proponendo un percorso di analisi che possa rivelarsi il più completo e al tempo stesso il più duttile, adattandosi alle infinite variazioni possibili degli oggetti presi in esame.

Nel prosieguo di questa riflessione presenterò le risposte alle quattro interrogazioni e, in seguito, analizzerò due fototesti. Prenderò così in esame alcuni criteri e modelli che possano essere utilizzati nella lettura di fototesti; non è infatti possibile prescindere dall'analisi puntuale delle componenti costituenti quest'oggetto ibrido al fine di individuare le proiezioni e le diagonali significative che vi si dispiegano. Solo un approccio integrato, che giunga a mettere in luce ogni dinamica creativa ed esito stilistico, potrà considerare appieno i molteplici sviluppi di un mix mediale efficace.

Come leggere un fototesto?

Il punto di partenza che intendo adottare è la definizione di «scrittura fotografica» messa a punto da Marina O. Hertrampf¹⁸:

l'écriture photographique – comme concept théorique – se compose de deux dimensions médiatiques : d'une part d'une dimension monomédiale où les interactions entre texte et photo se ma-

nifestent dans le code de la langue même. Et d'autre part, d'une dimension bimédiale où le texte narratif et la photographie sont tous les deux matériellement présents et forment un ensemble, un iconotexte (photographique)¹⁹.

Quel che mi interessa soprattutto in questa definizione è che la scrittura fotografica²⁰ vi è considerata come un'istanza teorica oltre che letteraria, e mi pare che Hertrampf si situi nella prospettiva indicata da Jean-Pierre Montier. Inoltre, la studiosa parla di fotografia presente o assente dal testo, e in questo secondo caso è la scrittura che si fa carico di render conto della presenza, della consistenza e del ruolo della fotografia nel testo e nella narrazione.

Oltre alla presenza o l'assenza delle fotografie, tra le caratteristiche principali di un fototesto, che è opportuno prendere in considerazione nell'analisi, vi sono le declinazioni della relazione tra immagine e testo. Siccome è chiaro che, per le sue specificità intrinseche, il *medium* immagine è captato in maniera più diretta e automatica dall'occhio, che solo in seguito si concentra sul testo, la lettura del fototesto implica naturalmente l'azione della doppia decodifica delle componenti semiotiche; solo in un secondo tempo hanno luogo una serie di operazioni di lettura e comprensione più o meno automatiche che consentono di pervenire alla costruzione del significato.

Per quanto riguarda la prima interrogazione circa le relazioni tra materiale fotografico e testuale in un oggetto ibrido, troviamo una esauriente risposta in uno studio statistico svolto alcuni anni fa da due ricercatrici statunitensi. Emily E. Marsh e Marilyn Domas White hanno elaborato una tassonomia delle relazioni tra fotografia e testo prendendo in considerazione dapprima ventiquattro articoli specialistici che presentavano tentativi di schematizzazione di questo rapporto e, in seguito, hanno applicato la tassonomia desunta a una serie di quarantanove immagini e testi tratti da supporti diversi: informazioni televisive, libri illustrati, libri illustrati per l'infanzia, libri, comunicazione tecnica, giornali, dizionari, prodotti multimediali, pagine web²¹. La tassonomia così elaborata (vedi Fig. 1) presenta tre macro-categorie che definiscono le specificità del rapporto tra un'immagine e il testo al quale è correlata.

Le tre macro-categorie si riferiscono ad azioni diverse: a) illustrare il testo, b) fornire elementi ulteriori rispetto al testo e

arricchirlo, c) consentire lo sviluppo del significato ampliandone le caratteristiche e le potenzialità. Si tratta di una tabella molto completa che, utilizzata per una prima analisi, può dare informazioni utili per il lettore-critico. Nell'ambito dell'analisi di fototesti artistico-letterari, però, si rivela utile approfondire l'argomento.

Anche Simon Barton, teorico delle relazioni tra immagini e testo all'interno degli iconotesti narrativi contemporanei ha elaborato una tassonomia tripartita, a partire da quella proposta per l'analisi del fumetto da Scott McCloud²². Barton prevede di considerare le immagini secondo che siano «*additive*» o «*supplement*» rispetto ai contenuti veicolati dalla prosa narrativa. Così spiega che «*Additive images supplement the main textual narrative by visualising a scene in the accompanying narrative or by picturing something that the narrator can 'see'*»²³; mentre le immagini «*interdependent*» o «*narrative*» concorrono a costruire la narrazione: «*Images that actually form or replace the main textual narrative in works of prose act as a challenge for the reader usually accustomed to narra-*

Fig. 1 Taxonomy of functions of images to the text, Marsh and Domas White (2003, p. 653).

A1 Decorate

- A1.1 Change pace
- A1.2 Match style

A2 Elicit emotion

- A2.1 Alienate
- A2.2 Express poetically

A3 Control

- A3.1 Engage
- A3.2 Motivate

B1 Reiterate

- B1.1 Concretize
 - B1.1.1 Sample
 - B1.1.1.1 Author/Source
- B1.2 Humanize
- B1.3 Common referent
- B1.4 Describe
- B1.5 Graph
- B1.6 Exemplify
- B1.7 Translate

B2 Organize

- B2.1 Isolate
- B2.2 Contain
- B2.3 Locate
- B2.4 Induce perspective

B3 Relate

- B3.1 Compare
- B3.2 Contrast
- B3.3 Parallel

B4 Condense

- B4.1 Concentrate
- B4.2 Compact

B5 Explain

- B5.1 Define
- B5.2 Complement

C1 Interpret

- C1.1 Emphasize
- C1.2 Document

C2 Develop

- C2.1 Compare
- C2.2 Contrast

C3 Transform

- C3.1 Alternate progress
- C3.2 Model
 - C3.2.1 Model cognitive process
 - C3.2.2 Model physical process
- C3.3 Inspire

tive presented as text in sentences and paragraphs»²⁴. Prendendo lo spunto da questa proposta, in un recente articolo, Giuseppe Carrara propone un modello tripartito che consideri le immagini come illustrazioni o supplementi («le informazioni veicolate dal testo scritto e quelle dell'immagine collaborano alla creazione di un significato ulteriore, la componente visuale aggiunge informazioni ed è fondamentale per l'interpretazione del testo»²⁵), o parallele alla narrazione («Testo verbale e immagine cioè sono portati avanti parallelamente, come due (o più) rette che possono o meno avere punti di contatto. [...] la lettura del testo procede su binari paralleli che si ricollegano solamente alla fine»²⁶). Rimane ancora in questo modello la separazione dei due *medium*, il loro essere disuniti nell'atto della lettura e concorrenti nella definizione della storia.

A proposito dello stesso argomento possiamo citare un altro saggio particolarmente utile del critico francese Jean Arrouye²⁷, che ha proposto un esame assai completo e articolato delle relazioni intermediali nelle opere fotoletterarie, dal punto di vista del contributo alla narrazione. Anche in questo caso abbiamo una serie di tre specifiche azioni, e il critico ha circoscritto diversi ambiti di intervento dell'immagine fotografica nella diegesi. Le funzioni che può svolgere la fotografia inserita nel testo sono di illustrazione, di dettaglio, di illustrazione generale, di prova. Possono inoltre ricoprire funzioni simboliche, emblematiche, polemiche, di stimolazione della memoria, di amplificazione immaginaria, di anticipazione, allegoriche, utopiche. In seguito, Arrouye ha illustrato diverse «*positions*» che può assumere la fotografia rispetto alla creazione del significato nel testo: documentaria, depositaria della memoria, riserva di invenzioni narrative, vivaio di sentimenti, modello semiotico. Infine ha lavorato sull'aspetto visivo all'interno del libro, analizzando le «*relations productrices de sens favorisées par les modes de disposition des images*»²⁸: ripartizione regolare, raggruppamento, dittico, sequenza, contrasto, singolarità. Da questa tripla individuazione con le rispettive molteplici declinazioni, si evince la complessità delle possibilità creative in atto nel momento in cui il testo e la fotografia convergono, nonché la differenza dei rapporti che le possono legare.

Le potenzialità di sviluppo di queste relazioni e le diverse proposte summenzionate hanno mostrato che la presenza dell'immagine può essere un elemento del racconto, in quanto partecipa alla costruzione della finzione narrativa. L'ap-

proccio integrato che propongo prevede, però, che si allarghi lo spettro dell'analisi alle tipologie delle forme dei fototesti, in parte già accennate da Arrouye quando parla di relazioni produttrici di senso; analizzerò dunque più specificatamente l'approccio poetico-retorico.

Dalla retorica alla narrazione

Per fare il punto su questo criterio della lettura del fototesto, che risponde alla mia seconda interrogazione, farò riferimento in larga parte all'articolo di Michele Cometa sulle «Forme e retoriche del fototesto letterario»²⁹. Il critico vi procede a un profondo studio degli oggetti fototestuali con lo scopo di elaborare una «tipologia e una sistematica»³⁰ che possa rendere conto con equilibrio di tutte le possibili tendenze e le infinite variabili che, con molta probabilità, possono derivare dall'accostamento di testi e fotografie. Cometa propone di focalizzare l'attenzione su tre macro-elementi retorici e su tre modelli formali: le retoriche dello sguardo, le retoriche del layout e quelle dei parerga da un lato, e la forma emblema, la forma atlante, e quella dell'illustrazione dall'altro. Questi aspetti sono in stretta relazione con le tre grandi dimensioni per cui un oggetto fototestuale può avere un senso ovvero esistere nella sua completezza: l'istanza autoriale, il *medium* e l'istanza ricettiva. Definiti questi macro-ambiti retorici e formali, Cometa si concentra sull'analisi dettagliata di ognuno e ne definisce le caratteristiche e il funzionamento.

La retorica dello sguardo è ormai entrata a far parte del lessico della critica letteraria³¹; leggendo un oggetto ibrido non si può prescindere dalla tecnica dell'osservazione dell'immagine e della realizzazione concreta della stessa quando si legge un oggetto ibrido. Il layout, ovvero la presentazione tipografica dell'oggetto, riguarda le relazioni fisiche che si mettono in campo tra il testo e le fotografie: le scelte editoriali e autoriali contribuiscono all'aspetto esteriore del fototesto. Il critico propone alcuni esempi di queste relazioni: «inserto dell'immagine nel testo, interdipendenza, interruzione ecc.»³² e aggiunge che nell'analisi è opportuno far riferimento anche alle scelte fotografiche ovvero allo scatto e alle sue caratteristiche formali. Il secondo macro-elemento retorico riguarda i paratesti, ovvero la presenza di un elemento testuale

aggiuntivo, che non fa parte del testo della narrazione ma che ha una funzione di specificazione, aumentando il significato globale del fototesto. Anche in questo caso Cometa identifica

quattro modalità di rapporto tra parergo testuale e immagine [...] iconoclastia, intensificazione / potenziamento dell'immagine, contraddizione / irriverenza / violazione / disprezzo dell'immagine e annientamento / cancellazione dell'immagine³³.

Il lettore dovrà dunque stabilire il valore intrinseco dell'inserimento di tutti gli elementi all'interno dell'opera e, soprattutto, essere attento alle dinamiche delle loro relazioni, che sono sempre diverse, rinnovate e imprevedibili perché, come dice Marie-Laure Ryan: «*creative authors [...] actualize possibilities that we cannot yet imagine*»³⁴.

Ryan ha sviluppato recentemente una riflessione sul fototesto che può accompagnare quella di Michele Cometa, non tanto per quel che riguarda i contenuti, ma piuttosto in quanto si tratta di un altro approccio diverso, più specificatamente retorico-formale. Infatti, Ryan ha studiato il fototesto analizzando la relazione tra fotografie e testi che vi sono contenuti in base alla loro relazione con la realtà, dunque al loro aspetto fattuale o finzionale. Quattro sono le variabili che possono essere prese in considerazione in tale ambito: «1. *Factual text, factual photo*; 2. *Factual text, fictional photo*; 3. *Fictional text, factual photo*; 4. *Fictional text, fictional photo*»³⁵. Le quattro tipologie di combinazioni danno origine a oggetti fototestuali che implicano costruzioni di significati diverse, e varie sollecitazioni dell'istanza ricettiva. Al di là di questo schema abbastanza lapidario, più utile dal punto di vista della lettura mi pare possa essere la presa di coscienza che se «*fiction consists of making a report of imaginary facts pass in make-believe as a report of true facts*»³⁶, il ruolo del lettore sarà di scoprire la maniera in cui l'autore immette fotografie fattuali (la fotografia finzionale del tipo *staged* è rara e il suo essere finzionale è abbastanza evidente in genere) in testi finzionali. Ryan presenta tre tipologie di azione che può svolgere il riferimento dell'immagine all'interno di un fototesto finzionale, proprio in relazione alla narrazione: l'attualizzazione, la sostituzione e l'ambiguazione. L'«*actual reference*» è la fotografia inserita in una narrazione finzionale con lo scopo di mostrare la reale apparenza di elementi di essa. Quest'in-

serzione illustra quanto è raccontato, ma può anche svolgere un ruolo di contrasto rispetto all'universo finzionale causando la rottura del patto narrativo. Ryan propone l'esempio delle fotografie inserite nel graphic novel *Maus* di Art Spiegelman³⁷ in cui tre scatti che rappresentano i protagonisti della storia raccontata contrastano con la loro rappresentazione grafica metaforica (topi), così il lettore può avere la certezza che l'ispirazione è radicata nella realtà e che si tratta della famiglia polacca dell'autore. In ambito francese un'operazione simile si trova nell'opera *Le Photographe*³⁸ di D. Lefèvre, disegnatore, E. Guibert, sceneggiatore e F. Lemercier, fotografo, che raccontano di un viaggio drammatico in Afghanistan durante la guerra con l'Iraq, e sistematicamente inseriscono le immagini in bianco e nero delle situazioni raccontate nelle vignette diseguate. Le fotografie contribuiscono a rompere l'illusione della finzione e portano al racconto un *surplus* di freddo realismo. La «*substitution of reference*» prevede che una fotografia sia presentata come l'immagine reale di un elemento finzionale (personaggio, paesaggio, ecc.). Questa particolare forma d'inserzione di un elemento reale in una finzione narrativa si trova in un recente fototesto di Gabriella Zalapì, *Antonia. Journal 1965-1966*³⁹, in cui il racconto in forma di diario del fallimento del matrimonio della protagonista omonima è accompagnato da fotografie dell'album di famiglia. Essendo specificato nel paratesto che si tratta di un romanzo, le immagini mirano a dare al testo una consistenza supplementare dal punto di vista diegetico. L'ultimo caso presentato è quello dell'«*ambiguous reference*» il cui la fotografia non è accompagnata da indicazioni paratestuali e quindi funge da stimolo per il lettore che può decidere di credere alla sua verità o falsità rispetto a quanto narrato. Sempre in *Antonia*, le fotografie che si intercalano nel racconto non sono accompagnate da didascalie, e contribuiscono così a dare al testo un'apparenza di mistero e indeterminazione. Infine, la critica e narratologa evoca una meta-modalità che intende rompere l'illusione referenziale: questa può essere attivata dal narratore, o dal paratesto non finzionale all'interno di una narrazione, quando è precisata ad esempio la provenienza sconosciuta di una fotografia che ritrae/illustra un personaggio. Il lettore, o meglio la sua capacità ermeneutica, è l'obiettivo di tutti questi giochi di composizione che prevedono un'attività intensa dell'occhio e della mente. Soprattutto in epoca contemporanea, il lettore è chiamato a confrontarsi con dispositivi sempre più costruiti e articolati.

Discorsi fototestuali

Nelle prospettive di analisi sin qui presentate si è fatto continuo riferimento alla narrazione. Marie-Laure Ryan connette infatti decisamente la sua analisi delle relazioni tra le componenti del fototesto con le storie raccontate e i loro obiettivi, e Michele Cometa ragiona sullo statuto dell'immagine in confronto al racconto⁴⁰. Arriviamo così ad affrontare la nostra terza interrogazione circa i discorsi che veicolano i fototesti narrativi. Il termine 'discorso' va qui inteso come tipologia generica della narrazione fototestuale.

In questo ambito desidero inserire un'altra suggestione tratta da G. Carrara, quella relativa alla «struttura dei fototesti»⁴¹ ovvero la relazione tra immagine e testo che si esemplifica nella dinamica tra *ékphrasis* e montaggio. La presa in conto di questo aspetto nell'ambito dei discorsi fototestuali ha ragione di essere in quanto si tratta di proposte di indagine su elementi che rientrano a pieno titolo nell'ambito della narrazione che utilizza le fotografie e che sono volte alla costituzione del significato. Carrara spiega che *ékphrasis* e montaggio si possono considerare come

due polarità di una gamma su cui l'iconotesto può posizionarsi a seconda che l'eccfrasi sia molto dettagliata, poco dettagliata, appena accennata (per esempio nella forma della didascalia) o totalmente assente (e quindi montaggio)⁴².

Le modalità dell'*ékphrasis* – denotazione, dinamizzazione e integrazione – sono state già prese in esame nel dettaglio da Michele Cometa che ne aveva spiegato le potenzialità narrative, soprattutto per quanto riguarda il caso della «dinamizzazione»⁴³, in cui l'immagine diventa pretesto per raccontare un'altra storia, apre le porte dell'immaginazione che è libera di volare verso lidi sconosciuti e spesso imprevedibili. Moltissimi esempi di questa forma di utilizzo della fotografia si trovano nella prosa narrativa francese contemporanea: come ad esempio i due libri gemelli di Pierre Bergounioux, *B17-G*⁴⁴ e *Le baiser de la sorcière*⁴⁵, nei quali due immagini della seconda guerra mondiale servono allo scrittore per mettere in scena due situazioni distinte: un bombardamento aereo alleato da una parte, e l'attacco di un tank sovietico dall'altra. Le singole immagini operano metonimicamente stimolando l'immaginario dell'autore

e dando così origine a finzioni narrative. Abbiamo poi le funzioni del montaggio nella costruzione della diegesi che possono essere: descrittiva/additiva, narrativa e connotativa – ovvero quella che acquisisce nuovo significato nel momento in cui è posta all'interno della narrazione⁴⁶. Ultimo caso da considerare è infine quello della fotografia assente. Quest'ultima istanza ci conduce verso una questione rimasta ancora aperta, perché l'assenza della fotografia può generare numerose possibilità: si pensi ad esempio alla fotografia immaginata da Marguerite Duras in *L'Amant*⁴⁷ che, nonostante la sua non esistenza, costituisce il fondamento di tutta la narrazione del romanzo autobiografico.

Narrare con le immagini

Sul ruolo della fotografia nella diegesi – quarta e ultima interrogazione proposta –, riprendo l'argomentazione di Danièle Méaux che mi pare utile perché presenta una serie di possibilità, stabilendo al contempo le specificità dell'uso della fotografia nel testo letterario in prospettiva diacronica. Dall'Ottocento fino alla prima metà del Novecento la fotografia ha anzitutto la funzione di prova di realtà, «*fixe des phénomènes de façon à s'en faire la preuve tangible, à révéler des choses qui ne sont pas perçues à l'œil nu et il témoigne de la confiance faite à la nouvelle image*»⁴⁸. In *Du côté de Guermantes*⁴⁹, il narratore racconta di aver percepito l'immagine della nonna intenta nel suo lavoro di cucito come se fosse una fotografia che si è stampata nella sua mente piuttosto dell'abituale figura in movimento, che lui era abituato a formare e dunque a vedere, e questa nuova rappresentazione statica sconvolge completamente la sua percezione della realtà e della persona amata e trasfigurata fino a quel momento. L'utilizzo del cliché avvalorza la veridicità della diegesi e degli avvenimenti raccontati nell'intreccio, funge da «*objet qui cimente l'enchaînement chronologique des faits et s'inscrit dans des rapports de causalité dont se nourrit l'intrigue*»⁵⁰. Lo stesso avviene in *La place*⁵¹ di Annie Ernaux dove le descrizioni delle fotografie tratte dell'album familiare scandiscono la narrazione, rendono concreto il racconto e la composizione dello spazio della diegesi, dimostrando anche le caratteristiche psicologiche dei personaggi. La fotografia ha poi un valore sentimentale: «*déclencher émotions et sentiments*»⁵², come è raccontato in *Le Ventre de*

*Paris*⁵³ di Emile Zola, quando Lisa fruga di nascosto nella scrivania del cognato Florent e, scoprendovi il cliché del ritratto della bella Normande, viene colta dall'ira e rosa dalla gelosia, decidendo di vendicarsi. La fotografia può anche essere un oggetto che circola tra le persone, che si perde, al quale si tiene e che si conserva per il suo valore sentimentale; le sue vicissitudini entrano nel gioco della narrazione e possono imprimerle il ritmo, come accade ancora nel romanzo di Zola:

*Dans la diégèse, les clichés sont susceptibles de révéler des rapports entre les personnages, de manifester des sentiments ou des liens de parenté, d'instaurer une communication entre vie privée et vie publique*⁵⁴.

Nella seconda parte del Novecento si assiste allo sviluppo del ruolo della fotografia, sia nell'esistenza umana sia nella produzione letteraria: l'immagine scattata diventa un oggetto problematico, ovvero trasmette l'indecisione e la precarietà dell'epoca contemporanea. Il cliché si fa veicolo dell'incertezza dell'uomo rispetto al suo essere al mondo, e nell'immaginario si sviluppa il suo ruolo di impronta, di traccia di un passato instabile e quindi non più completamente credibile e recuperabile. In questo contesto il ruolo del lettore diventa primario perché sarà lui a dover decidere della consistenza della prova fotografica:

*Le cliché se présente davantage comme le résultat d'un scénario où l'opérateur s'est trouvé placé face à son sujet. Confrontation effective, la prise de vue opère une forme de décollement à partir du réel, une mise en [mouvement] que prolonge l'inventivité de l'observateur*⁵⁵.

La fotografia rimane un indizio prelevato alla realtà e dunque ne è testimonianza, ma è anche una «*icône offert à l'imaginaire*», tanto che le narrazioni di oggi si sviluppano proprio nello sfregamento tra reale e irrealtà, tra indizio e presenza, tra traccia e percezione. Molti romanzi mettono in scena ricerche e indagini di persone scomparse e di cui si dispone solo di ritratti fotografici: Patrick Modiano costruisce la sua finzione documentaria *Dora Bruder*⁵⁶ proprio a partire da una fotografia segnaletica trovata in un giornale dell'epoca dell'occupazione nazista di Parigi durante la Seconda guerra mondiale. La trac-

cia si rivelerà talmente precaria – Valeria Sperti parla a proposito di «scintilla di finzione»⁵⁷ – da non consentire di trovare indizi maggiori per ricostruire la storia della giovane scomparsa; il racconto sarà basato sulle supposizioni dell'autore e sulla narrazione della sua ricerca personale.

La fotografia serve anche per ripercorrere il passato personale alla ricerca di risposte a domande esistenziali, per recuperare momenti dimenticati o addirittura mai vissuti. Diventa in questa maniera uno strumento per articolare la relazione tra la realtà e l'immaginazione laddove il recupero del passato è reso impossibile dalla distanza temporale e dall'assenza di testimonianze. L'evocazione epistolare della madre morta messa in scena da Silvia Baron-Supervielle in *Lettres à des photographies*⁵⁸ può essere considerato un buon esempio di questa casistica. Avendo perduto la madre quando era ancora una bambina, l'autrice intraprende una ricerca sentimentale a partire dall'osservazione di tre fotografie poste su un mobile nel suo studio casalingo. L'osservazione delle immagini sviluppa la sua fantasticheria e le consente di dar vita a tutta un'epoca, come nel caso di George Perec che, nel romanzo autobiografico *W ou le souvenir d'enfance*⁵⁹, mette in pratica una strategia di impossibile recupero della memoria attraverso le fotografie di famiglia.

Al di là della relazione tra foto e testo: il fototesto

L'esposizione e la narrazione di storie finzionali o fattuali concernono, comunque, il racconto di esperienze e di eventi che coinvolgono esseri umani alle prese con l'esistenza e il mondo che le circonda. La quarta interrogazione riguarda anche lo sviluppo del racconto e la necessità di applicare un approccio più specificatamente narratologico al funzionamento del fototesto, mettendo in primo piano l'aspetto del racconto, delle sue componenti e delle particolarità che vi si sviluppano dal punto di vista generico e di quello della costruzione della diegesi. Si avvicina a questo aspetto l'ultimo punto proposto dal modello di Carrara che riguarda la «funzione dell'immagine»: «Quattro mi sembrano le funzioni quantitativamente rilevanti di uso dell'immagine nella narrativa di questi anni: narrativo, tematico, effetto di realtà e/o veridicità, derealizzazione»⁶⁰. Queste funzioni sono strettamente collegate con la costruzione dell'universo narrativo dove si realizza la relazione tra testo e immagine, e si

riverberano nella definizione delle tipologie di narrazioni nei fototesti. La riflessione sulle specificità della presenza della foto nel testo, la disamina della relazione tra testo e immagine, l'analisi della funzione dell'immagine nel testo non rendono infatti conto appieno delle specificità di un fototesto narrativo inteso come opera completa, come un tutto teso a creare un significato globale, a costruire un messaggio autoriale, che può essere percepito soltanto nella valutazione dell'opera nel suo insieme.

Approcciando i fototesti narrativi a partire dalla loro specificità intrinseca, possiamo individuare in linea di massima tre grandi generi di narrazioni fototestuali letterarie o perlomeno artistiche: quelle che concernono il racconto dell'io, quelle strettamente finzionali, quelle non finzionali e documentarie⁶¹. In queste forme narrative, che nell'epoca contemporanea si ibridano sempre più, tanto che diventa difficile distinguerle essendo esse spesso sovrapposte o coesistenti, la fotografia funziona come uno stimolatore finzionale⁶² e, al di là della sua presenza nel testo, è la *conditio sine qua non* perché la narrazione prenda l'avvio. I due esempi che presento oltre contengono opere alla frontiera dei generi e delle pratiche e si situano tra l'autobiografia e l'autofinzione narrativa per quel che riguarda *Le peintre de Tamaris près d'Alès* di Jean le Gac (1979) e tra l'autobiografia finzionale e la ricerca documentaria per *Eravamo terraferma* (2016) di Valentina Vannicola; si tratta inoltre di dispositivi fototestuali complessi e compositi, che mi sembra possano essere considerati come vere e proprie sperimentazioni delle potenzialità della narrazione fototestuale.

La costruzione del racconto in epoca contemporanea

L'autoritratto finzionale di Jean Le Gac

In *Le peintre de Tamaris près d'Alès*⁶³, Jean le Gac propone la storia sconnessa e complicata di un pittore che corrisponde a lui per molti aspetti, soprattutto biografici, nonostante l'opera non si presenti come un'autobiografia:

[l'ouvrage] tient de la biographie de peintre, sauf que le récit ne suit pas une avancée continue, mais se trouve morcelé en blocs, rattachés à des clichés qui paraissent avoir déclenché l'anamnèse⁶⁴.

Per dimostrare l'assoluta impossibilità a sviluppare un'analisi che risponda in maniera consequenziale alle mie quattro interrogazioni, procederò indicando via via nel commento le diverse risposte inserendo un rimando tra parentesi quadre: Quali relazioni si instaurano tra testo e fotografie? [1], Qual è la tipologia del fototesto? [2], Quali discorsi vi sono veicolati? [3], Quali dinamiche narrative vi sono prodotte? [4].

Sin dall'inizio il libro presenta un apparato paratestuale contraddittorio: infatti se troviamo l'indicazione generica «roman» sulla copertina sotto il titolo, all'interno del volume sempre sotto il titolo si legge la specifica «*recueil de photos et de textes 1973-1978*». Il lettore dovrà quindi fare i conti con un oggetto testuale ibrido e precario partendo proprio dalla difficile relazione che vi si sviluppa tra le fotografie e i testi⁶⁵. Le Gac è un esponente della *Narrative Art*, sviluppatasi negli anni Settanta sulla scena artistica parigina in stretto contatto con le dinamiche creative di artisti statunitensi contemporanei⁶⁶, e per le sue opere predilige la fotografia e la costruzione di artefatti narrativi di frontiera: tra l'autobiografia e l'autofinzione, tra il fototesto e l'album fotografico, che si sviluppano nello spazio del libro o in quello espositivo [2]. In quest'opera complessa, «*l'image se présente comme un élément essentiel de la fabrication d'un récit historique qui singularise le sujet à travers la mise en scène des événements de sa vie*»⁶⁷, e la fotografia è utilizzata per costruire la narrazione che prosegue in maniera frammentaria e destrutturata. Nell'analizzare questo libro, Magali Nachtergaele ne definisce le parti come delle «*amorces narratives*»⁶⁸, in cui i testi e le fotografie sono dei veri e propri trampolini che consentono all'artista di prendere lo slancio e iniziare un racconto che però rimane solo abbozzato [1]. Dal punto di vista delle immagini, le fotografie in bianco e nero (non necessariamente tali nel momento in cui sono state scattate e stampate) dovrebbero essere state eseguite dall'autore o dai suoi familiari e provenire quindi dal suo archivio personale. Tecnicamente non appaiono molto curate e sembrano immagini prese durante i viaggi che sono raccontati, come da un qualsiasi fotografo amatoriale che intende portare a casa i ricordi dei luoghi visitati. Quel che rende quest'opera particolare è il suo aspetto profondamente sperimentale: il legame tra il testo e l'immagine è molto vario e si passa dalla semplice impressione visiva che permette al soggetto, *le peintre*, d'intraprendere il racconto e di render conto anche espli-

citamente di quello che si vede, fino ad arrivare alla ripresa nel racconto di elementi dell'immagine e alla loro esplicita menzione. Le casistiche più varie sono presenti per quanto riguarda le strategie relazionali tra fotografia e testo e per quelle relative alla costruzione della narrazione [1].

L'insieme si presenta come una sorta di puzzle fototestuale che presenta la ricerca di sé anche attraverso alcuni giochi narrativo-linguistici che concernono ad esempio la designazione dell'io narrante e quella del protagonista della narrazione, che talvolta coincidono e talaltra sono separati in due distinte persone, mantenendo comunque l'identità unica che appare in questa maniera sfaccettata [3]. Seguiamo così le peripezie di *le peintre*, e anche di Jean Le Gac, e di loro altri avatar visto che i giochi identitari sono molteplici: come quello creato a partire dalla presenza di un pittore *alter ego* ideale, «Ange Glacé», anagramma del nome dell'artista creato da «Jane, sinologue distinguée et de première force au Scrabble, qui forgea ce patronyme en entrêmelant les lettres de notre nom» (PTPA, 31), che può così tramutarsi in un personaggio artistico completamente finzionale. Abbiamo infine anche l'affermazione/negazione di un'ulteriore personalità che viene a rompere il gioco dell'illusione referenziale: «*Tout cela paraît trop bien machiné pour dire maintenant que Jean Kyriakos et Jean Le Gac ne sont qu'une seule et même personne*» (PTPA, 91). In ogni caso, una serie di indizi reali che appartengono alla biografia dell'autore dissipano ogni dubbio sulla presenza di biografemi autentici nel volume [4].

Questa parcellizzazione dell'io, che corrisponde anche a una volontà di ritrovare un'unità perduta, si rifrange nella costruzione del racconto in brevi dispositivi fototestuali la cui struttura è molto varia. Quest'opera presenta una serie di possibilità di relazioni tra immagine e testo; composta da quattordici parti, in ognuna è rappresentata una struttura diversa, sia per quel che riguarda l'estensione, sia per la forma del fototesto. In verità possiamo affermare che si tratta di un'opera composta da quattordici distinti fototesti, quasi Le Gac abbia voluto sperimentare tutte le diverse potenzialità significative del legame tra immagine e scrittura. La prima sequenza presenta il classico esempio della fotografia che fornisce un supporto illustrativo al testo il cui soggetto è situato in un determinato spazio rappresentato: un breve accenno a un elemento concreto presente nell'immagine

consente di situare il racconto [1]. Questa prima serie, «*La saga du peintre*» racconta alcuni momenti della vita dell'artista, e presenta al suo interno anche una variazione di dispositivo perché a partire dalla sesta immagine appaiono alcune didascalie che indicano i luoghi rappresentati dove il *peintre* avrebbe trascorso alcuni momenti della sua vita. La seconda serie è composta di un testo accompagnato da cinque fotografie che rappresentano la parte superiore di diversi edifici – palazzi, torri, campanili. Una nota preliminare, metatestuale, ci indica il percorso di lettura da intraprendere: «*À qui s'adresse ce discours ? Maintenant que je ne sais plus quoi penser il m'apparaît que tout provient des cinq photos dont je me suis servi, l'emphase comme le vertige*» (PTPA, 29). È chiaro che le immagini sono solo un pretesto per poi declinare nel testo il programma dell'artista, che ha intrapreso un nuovo percorso creativo «*la nouvelle fiction de l'art comme nostalgie de l'art*» (PTPA, 38) [3]. Nelle successive sezioni del volume seguiamo vari momenti della vita del pittore scanditi dalle immagini dei luoghi in cui si è recato: ogni suo viaggio all'estero è raccontato da testi che accompagnano le fotografie [2]. In alcuni casi i luoghi mostrati sono specificati con le didascalie, in altri le foto sono illustrazioni di luoghi raccontati o menzionati nei testi e le didascalie sono assenti. Abbiamo ancora dei dispositivi fissi nei quali le strutture si ripetono in sequenza: nella sezione «*Au Brésil le peintre est témoin d'apparitions*» in ogni pagina è presente una foto seguita da un testo che inizia con la data, poi si trova l'indicazione del luogo in cui si è verificata la presunta apparizione, e ancora la narrazione dell'evento con la menzione di un'opera d'arte conosciuta che può essere evocata all'osservazione della fotografia. L'effetto sequenza si trova anche nella parte successiva, «*Le peintre dit ce que l'on ne peut pas voir sur des photos*», dove in ogni pagina una fotografia è seguita dal testo la cui prima frase è una esclamazione o un'affermazione che funziona come immagine mentale, a cui segue il testo illustrativo; non della fotografia, ma dell'immagine mentale che questa ha prodotto nell'osservatore. Altre sequenze come «*Le peintre fait le tour du monde*», e «*Le peintre en excursion fait des photos*» mostrano la presenza della didascalia che indica il luogo rappresentato mentre i testi contengono narrazioni scaturite dall'osservazione piuttosto che descrizioni o esperienze vissute dal pittore all'estero. Nel secondo caso, il dispositivo indica esplicitamente l'aspetto finzionale della narrazione che inizia sempre con il condizionale impersonale «*On*

dirait», a indicare il carattere stimolante dell'immagine che dà il via alla creazione di situazioni ipotetiche. Questo è l'aspetto preponderante del volume: le immagini sono il nutrimento dell'immaginazione [3], consentono di mettere a punto un quadro all'interno del quale la narrazione finzionale può dispiegarsi. Il legame tra il racconto e le immagini è molto tenue e il lettore/osservatore è sollecitato a cercare indizi che gli consentano di seguire la saga del pittore, di scoprirne le verità nascoste se queste sono presenti. L'ironia pervade molte delle serie proposte come ad esempio «*Différentes photos de lui dont le peintre a donné une interprétation*» in cui si propone una lettura astrusa di immagini abbastanza chiare, ma è proprio nel gioco tra la fotografia e il testo che si sviluppa la creatività e la comicità di quest'opera essenzialmente autofinzionale [4]. Alla fine della lettura, piuttosto che conoscere meglio l'esistenza del *peintre*-Jean Le Gac, il lettore ha ben chiaro quali siano le sue predisposizioni creative e le sue attitudini. I caratteri sperimentale e artistico di questo complesso fototesto prevalgono sulle potenzialità narrative del dispositivo che appare più come un campo di prova che come il luogo in cui si dispiega un racconto.

Fotografia e finzione, patto narrativo e immagine reale in Valentina Vannicola

Valentina Vannicola è una fotografa che si è misurata a lungo con la letteratura narrativa. I suoi primi lavori sono realizzati in ambito transmediale: si tratta di riproposizioni visuali di alcune celebri opere della letteratura come *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll⁶⁹, il *Don Chisciotte della Mancha* di Miguel de Cervantès⁷⁰ e l'*Inferno* di Dante⁷¹ per citarne solo alcuni. La fotografa parte dalla lettura dei testi e crea in seguito le immagini attraverso ricostruzioni visionarie delle ambientazioni e degli episodi scelti. Il luogo privilegiato nel quale sono sviluppati i progetti è la Maremma laziale dove Vannicola ha trascorso l'infanzia; le immagini sono il risultato di una lettura personale dei testi e di una costruzione e narrazione aggiornata. L'ultimo lavoro elaborato da Vannicola dimostra un'evoluzione importante nella sua poetica, perché *Eravamo Terraferma* (2017)⁷² non è basato su un ipotesto illustre che il lettore probabilmente conosce, ma è un racconto di finzione che si sviluppa in forma fototestuale. L'analisi di questo oggetto è condotta per rispondere alle quattro domande elencate in precedenza e presentate in maniera

sequenziale, dalla prima all'ultima. *Eravamo Terraferma* si apre con una narrazione in prima persona nella quale la narratrice spiega la sua implicazione diretta nel racconto che si va a leggere:

Nel 1994 frequentavo la seconda media e la mia compagna di banco si chiamava Jadranka Melic. Mentre noi iniziavamo a tradurre Ovidio e Tibullo, Sarajevo, la città da cui era dovuta fuggire, subiva 329 bombardamenti al giorno. Fu Jadranka Melic a raccontarmi l'incredibile storia di una minuscola isola del Mar Adriatico. L'aveva sentita da suo nonno, un ex operaio della Star Oil, società petrolifera con decine di piattaforme nelle acque oggi croate e un tempo jugoslave.

In questo primo paragrafo è presentata una situazione spazio-temporale, sono indicati alcuni elementi che contestualizzano la narrazione ed è stabilito così il patto autoriale: il lettore potrà seguire lo svolgersi della narrazione di un viaggio svolto nella ex-Iugoslavia per seguire l'amica nella scoperta dell'isola dove era stata costruita la piattaforma petrolifera, ormai in disuso. Dopo il primo approccio, il dispositivo è composto da otto parti che corrispondono alla narrazione delle vicende esistenziali di alcune persone (ogni parte è introdotta dal nome della/e persona/e di cui si tratta) presenti sull'isola solitaria.

1. Quali relazioni si instaurano tra testo e fotografie? I testi delle otto parti sono accompagnati da fotografie di due tipologie: le immagini scattate durante il viaggio e la visita della narratrice e le fotografie apparentemente tratte dagli album di famiglia dei personaggi, che sono sollecitati a utilizzarle per raccontare le loro vicende personali. Seguendo la tipologia messa a punto da Arrouye, le fotografie in *Eravamo terraferma* svolgono la funzione documentaria e depositaria della memoria, le immagini rilanciano di volta in volta il racconto e mantengono attivo il patto narrativo – il lettore non deve dimenticare che legge la relazione di un viaggio – dove appaiono anche i personaggi colti durante il loro incontro con la narratrice, nell'ambiente dell'isola.

La didascalia partecipa alla narrazione:

1949, Spalato. Questa foto l'ha scattata mio zio il giorno della mia partenza per le piattaforme, non conoscevo nessuno dei ra-

gazzi che si stava imbarcando con me. Sulla banchina c'era parecchia gente a salutarci, si unì anche qualche bagnante.

2. Qual è la tipologia del fototesto? Si tratta di una narrazione finzionale costruita e consequenziale. Il dispositivo presenta otto ritratti di personaggi composti da una immagine a pagina doppia che rappresenta la persona – uomo o donna – durante una delle sue attività giornaliere sull'isola. Questo primo ritratto, verosimilmente realizzato durante il viaggio della narratrice principale, è seguito da una presentazione testuale di una o due pagine nella quale ogni personaggio prende la parola a turno e, in prima persona, narra le sue vicende in relazione alla sua vita sull'isola e a quella sulla terraferma. Segue una serie variabile di immagini in bianco e nero o a colori, visibilmente legate all'epoca evocata dal racconto del personaggio, che, insieme alle didascalie che le accompagnano e che sono sempre raccontate in prima persona, contribuiscono all'illustrazione del suo percorso esistenziale.

Fig. 2 *Eravamo Terraferma di Vannicola*



Dal punto di vista della costruzione formale il fototesto si presenta come un atlante dove le fotografie di diversa natura e provenienza collaborano, insieme ai testi, alla messa a punto del racconto. Secondo le letture di Marie-Laure Ryan, si tratta di un *fictional text* accompagnato da *factual e fictional photos*: le immagini scattate da Vannicola sull'isola si possono considerare finzionali (come nelle sue abitudini, l'autrice costruisce i *settings* nei quali si muovono i personaggi dei suoi racconti), mentre quelle che fanno parte degli archivi personali dei personaggi sono foto recuperate. Non si può stabilire quale sia il *medium* predominante rispetto alla storia raccontata, ovvero se sono più significative le immagini o i testi. In effetti, possiamo affermare che se vi è predominanza delle immagini dal punto di vista quantitativo, senza il testo che le accompagna queste non potrebbero acquisire il significato previsto. Si tratta dunque di un fototesto nel vero senso della parola, un oggetto nel quale immagini e testo concorrono in egual misura a formare il racconto.

3. Quali discorsi vi sono veicolati? Il discorso della narratrice che si reca sull'isola per incontrare gli ultimi abitanti e ascoltare la loro

Fig. 3. Eravamo Terraferma di Vannicola



storia, è accompagnato dalla documentazione che attesta la loro esistenza e soprattutto la loro presenza sull'isola. Si ripercorrono i momenti essenziali della loro vita, che coincidono in maniera tangenziale con la storia della ex-Iugoslavia. Infatti, ognuno degli otto focus sui singoli personaggi fornisce informazioni sulla routine della vita sull'isola, sul lavoro che vi si svolgeva, sulle relazioni umane che vi si instauravano, sui rapporti con la terraferma e sull'impatto degli avvenimenti storici e traumatici. Ogni racconto-testimoniaza è accompagnato da un apparato di immagini che ritraggono il personaggio e illustrano alcuni momenti della sua vita, che ha voluto ricordare con fotografie inserite in un immaginario album di famiglia. Si tratta dunque di una serie di mini-autobiografie fittive.

4. Quali dinamiche narrative vi sono prodotte? Le immagini fotografiche presenti nell'oggetto della nostra analisi concorrono alla costruzione di una narrazione fittiva. Si tratta di immagini reali e fittive che, opportunamente composte e inserite all'interno di un discorso autoriale, contribuiscono a creare il racconto sia di un viaggio di scoperta sia di una realtà, oggetto del viaggio. Abbiamo dunque una composizione in cui un racconto cornice contiene otto altri racconti autobiografici composti di un testo e poi di fotografie con didascalie. E dunque abbiamo anche un meganarratore e poi otto narratori autofittivi.

Le risposte alle quattro interrogazioni sopra hanno mostrato come in verità gli approcci si sovrappongano e che leggere un fototesto narrativo implichi una serie di operazioni complesse che devono essere svolte contemporaneamente. È comunque chiaro che il lettore è costretto a svolgere una 'ginnastica' mentale perché, tra le specificità del confronto con la narrativa fototestuale, come spiega Andy Stafford: «*the reader has to 'combine,' 'negotiate' and 'assess' the intermedial relations between text and image*»⁷³.

La fotoletteratura per raccontare l'oggi

Jean le Gac e Valentina Vannicola compongono delle narrazioni artistico-letterarie fototestuali in epoche diverse, nelle quali il racconto fittivo, nascosto, dissimulato e complicato, si sviluppa su più *medium*. La stratificazione del significato che ne risulta rappresenta la complessità della creazione fittiva contemporanea. Il ricorso alle molteplici possibilità combinatorie della relazione tra

fotografia e scrittura ha consentito agli autori di costruire degli oggetti testuali complessi che mettono alla prova le capacità esegetiche del lettore. Se il racconto si compone sperimentando intrecci sempre diversi di testo e immagini, il lettore è chiamato a seguire i suoi percorsi e a ricostruire la composizione del soggetto stesso, a comprenderla interpretandola. In questa dialettica di scrittura-costruzione e di lettura, l'oggetto fototestuale risulterà perennemente rinnovato e il soggetto lettore sarà arricchito dal percorso ermeneutico che ha dovuto mettere in pratica.

Questi due esempi di progetti/oggetti fototestuali hanno concretamente indicato quanto sia opportuno prendere in considerazione i fototesti narrativi come degli insiemi di componenti che contribuiscono alla creazione di un discorso autoriale per cui, al di là delle semplici relazioni tra gli elementi, è necessario considerare il tutto e la sua potenza espressiva al fine di percepirne l'essenza. Sia Jean Le Gac sia Valentina Vannicola hanno fatto ricorso a una forma complessa, all'intermedialità tra immagine e scrittura, per sviluppare la loro personale ricerca e per costruire il loro oggetto artistico e letterario, il cui significato è percepibile soltanto nella presa in conto dell'unicità dell'impresa, nell'amalgama di tutte le strategie compositive e strutturanti, nel risultato finale insomma. In definitiva, questi oggetti narrativi non sono altro che la conseguenza dell'evoluzione del raccontare contemporaneo, visto che, come spiega Jérôme Thélot, «*“moderne” veut dire : travaillé par la photographie, et, plus précisément, surdéterminé par les traits fondamentaux dont la photographie est faite*»⁷⁴. La fotografia è ormai, e già da parecchio tempo, un dato di fatto, una tecnica e un'arte che concorre a realizzare l'approccio visuale dell'uomo con la realtà e che quindi non si può neanche più considerare come qualcosa di estraneo, di sottolineabile, ma è insita nella nostra maniera di vedere, di sentire la realtà e di raccontarla.

- ¹ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, p. 18.
- ² Ivi, p. 11.
- ³ R. Eugeni parla di «pervasività sociale» dei media oggi, in *La Condizione postmediale*, Milano, Editrice La Scuola, 2015, p. 27.
- ⁴ Non è mia intenzione procedere ripercorrendo lo svolgersi della storia delle relazioni intermediali tra testo e immagine fotografica.
- ⁵ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- ⁶ D. Méaux, «Le livre de photographies et de mots. Un espace de brouillages et d'interférences», in D. Méaux (dir.), *Livres de photographies et de mots*, Lettres Modernes Minard, coll. «Lire et voir», 1, Caen, 2009, pp. 7-18.
- ⁷ Cfr. Z. Bauman, 2002 [2000], *Modernità liquida*, Bari, Laterza.
- ⁸ F. Fastelli, «Letteratura e cultura visuale. Stato dell'arte e qualche minima proposta», in *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 7|2018, p. 7.
- ⁹ B. Guelton, «Introduction», in ID. (dir.), *Images et récits. La Fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, coll. «Ouverture philosophique», 2013, p. 16.
- ¹⁰ L. Louvel, « Photography as Critical Idiom and Intermedial Criticism », in *Poetics Today*, 1|2009, p. 46.
- ¹¹ J.P. Montier, «Introduction», in J.P. Montier, L. Louvel, P. Ortel & D. Méaux (dir.) *Littérature et Photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 7-14.
- ¹² G. Carrara, «Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo», in *Comparatismi*, II |2017, pp. 27-55: 31.
- ¹³ J.P. Montier, «De la Photolittérature», in ID. (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. «Interférences», 2015, pp. 11-61.
- ¹⁴ Ivi, p. 20.
- ¹⁵ Ivi, p. 21.
- ¹⁶ Ivi, p. 51.
- ¹⁷ I riferimenti alla critica specifica italiana e anglosassone saranno naturalmente presenti.
- ¹⁸ M.O. Hertrampf, «Narration et photographie. Enjeux intermédiaux dans des photo(auto)biographies et photo(auto)fictions contemporaines : Raczymow – Ronis – Deville», in E. Bricco (dir.), *Le Bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, Macerata, Quodlibet, coll. «Ultracontemporanea», 2015, pp. 245-259.
- ¹⁹ Ivi, p. 247.
- ²⁰ La collega tedesca non fa qui riferimento alla seconda accezione del significato di 'scrittura fotografica' che riguarda la ripresa di stilemi e tecniche legate alla tecnica fotografica nella scrittura.
- ²¹ E. E. Marsh, M. Domas White, «A taxonomy of relationships between images and text», in *Journal of Documentation*, Vol. 59, 6|2003, pp. 647-672, URL: <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/00220410310506303/full/html>
- ²² S. McCloud, *Understanding Comics*, Northampton, Tundra Publishing, 1993.
- ²³ S. Barton, *Visual Devices in Contemporary Prose Fiction*, London, Palgrave Macmillan, 2015, p. 105.
- ²⁴ Ivi, p. 106.
- ²⁵ G. Carrara, *Art.cit.*, p. 36.
- ²⁶ Ivi, p. 39.
- ²⁷ J. Arrouye, «Un nouvel art de dire et de montrer», in D. Méaux, *Livres de photographies et de mots*, cit., pp. 53-73.
- ²⁸ Ivi, p. 71.
- ²⁹ M. Cometa, «Forme e retoriche del fototesto letterario», in M. Cometa e R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, pp. 69-115.
- ³⁰ Ivi, p. 78.
- ³¹ S. Lojkine ha presentato un'avvincente lettura della scena della morte di Julie nel romanzo *Julie ou la nouvelle Héloïse* di Rousseau (1761), nell'in-

troduzione al volume *L'écran de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 7-60. In questo testo il critico fa riferimento alla presentazione della scena come percepibile all'interno di un quadro/inquadratura e alla costruzione della sua rappresentazione dal punto di vista visuale.

³² M. Cometa, *Op.cit.*, p. 87.

³³ Ivi, p. 89.

³⁴ M.L. Ryan, «Photos, Facts and Fiction. Literary Texts and Mechanical Representation», *CoSMO Comparative Studies in Modernism*, 13|2018, p. 50. URL: <http://www.ojs.unito.it/index.php/CO-SMO/article/view/31110/2765>

³⁵ Ivi, p. 38.

³⁶ Ivi, p. 39.

³⁷ A. Spiegelman, *Maus, I. A Survivor's Tale – My Father Bleeds History*, New York, Pantheon Books, 1986; *Maus, II. A Survivor's Tale – And Here my Troubles Began*, New York, Pantheon Books, 1992.

³⁸ D. Lefèvre, E. Guibert, F. Lemercier, *Le Photographe*, Paris, Dupuis, t. I 2003, t. II 2004, t. III 2006.

³⁹ G. Zalapi, *Antonia. Journal 1965-1966*, Chêne-Bourg/Suisse, Zoé, 2019.

⁴⁰ M. Cometa, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.

⁴¹ G. Carrara, *Art.cit.*, p. 42.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 92.

⁴⁴ P. Bergounioux, *B-17 G*, Paris, Argol, 2006 (2001).

⁴⁵ P. Bergounioux, *Le Baiser de sorcière*, Paris, Argol, 2010.

⁴⁶ G. Carrara, *Art.cit.*, p. 44.

⁴⁷ M. Duras, *L'amant*, Paris, Minuit, 1984, trad. it. L. Prato Caruso, *L'amante*, Milano, Feltrinelli, 2015.

⁴⁸ D. Méaux (dir.), «Le romanesque réfracté par la photographie», *Études Romanesques*, 10 (2006), pp. 3-24: 5.

⁴⁹ M. Proust, *Du Côté de Guermantes*, Gallimard, Paris, 1920; trad. it. G. Raboni, *La parte di Guermantes*, Milano, Mondadori, 1986.

⁵⁰ D. Méaux, *Op.cit.*, p. 10.

⁵¹ A. Ernaux, *La place*, Paris, Gallimard, 1986; trad. it. L. Flabbi, *Il posto*, Roma, L'orma editore, 2014.

⁵² D. Méaux, *Op.cit.*, p. 10.

⁵³ E. Zola, *Le Ventre de Paris*, 1873; trad. it. M.T. Nessi, *Il ventre di Parigi*, Milano, Garzanti, 1975.

⁵⁴ D. Méaux, *Le romanesque réfracté par la photographie*, cit., p. 12.

⁵⁵ Ivi, p. 17.

⁵⁶ P. Modiano, *Dora Bruder*, Gallimard, Paris, 1997; trad. it. F. Bruno, *Dora Bruder*, Milano, Guanda, 2011.

⁵⁷ V. Sperti, «Il romanzo contemporaneo francese e l'obiettivo fotografico», in E. Bricco (dir.), *Il romanzo francese contemporaneo (1980-2009)*, *Nuova Corrente*, 144 |2009, pp. 201-218, cit. p. 205.

⁵⁸ S. Baron-Supervielle, *Lettres à des photographes*, Paris, Gallimard, 2013.

⁵⁹ G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1975; trad. it. M. Balmelli, *W o il ricordo d'infanzia*, Torino, Einaudi, 2018.

⁶⁰ G. Carrara, *Art.cit.*, p. 47.

⁶¹ In uno studio del 2015 avevo individuato cinque tipologie di testi in un corpus di narrativa francese contemporanea abbastanza ampio. La mia prospettiva di analisi era diversa perché avevo concentrato l'attenzione sull'utilizzo della fotografia che gli scrittori praticano nel momento in cui la inseriscono o la evocano nei loro testi: 1. La fotografia come strumento per costruire la diegesi; 2. La fotografia come strumento per avviare la narrazione, ne è il punto di partenza; 3. La fotografia come supporto delle narrazioni biografiche; 4. La fotografia come supporto delle narrazioni autobiografiche o autofinzionali; 5. La fotografia come strumento tecnico che consente di costruire narrazioni che ne mettono in scena le caratteristiche tecniche o strutturali legate alla visualità fotografica, E. Bricco, «Pratiques d'usage de la photo dans la prose contemporaine», in EAD. (dir.), *Le Bal des arts*, cit., pp. 263-266.

⁶² In francese si usa l'espressione *embrayeur fictionnel* che fa riferimento all'azione di staccare il piede dalla frizione dell'automobile per partire.

⁶⁷ Ivi, p. 199.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶³ J. Le Gac, *Le peintre de Tamaris près d'Alès*, Liège, Yellow Now, 1979. Tutte le citazioni saranno seguite da PTPA e dal numero della pagina.

⁶⁹ V. Vannicola, *The Wonderland*, 2008, URL: <https://www.valentinavannicola.it/3075751-the-wonderland>

⁶⁴ D. Méaux, «Jean Le Gac, mythomane», in J. Baetens, Streitberger, A. (a cura di), *De l'autoportrait à l'autobiographie, Lire et Voir*, 2, Caen, Minard, 2011, pp.131-149: 138-139.

⁷⁰ V. Vannicola, *Escape*, 2009, URL: <https://www.valentinavannicola.it/3075741-escape#e-0>

⁷¹ V. Vannicola, *Dante's Inferno*, 2011, URL: <https://www.valentinavannicola.it/untitled-gallery>

⁶⁵ D. Méaux si è occupata della prima parte, *La saga du peintre*, in «Quand les artistes viennent questionner le dispositif photolittéraire», in J.P. Montier (a cura di), *Transactions photolittéraires*, cit., pp. 229-241.

⁷² V. Vannicola, *Eravamo Terraferma*, 2017, URL: <https://www.valentinavannicola.it/7081377-eravamo-terraferma>. Il lavoro è stato presentato in alcune mostre ma non è stato ancora oggetto di pubblicazione. La mia analisi si riferisce a una versione che mi è stata gentilmente messa a disposizione dall'artista, in forma di pdf, farò riferimento alle pagine di questo documento.

⁶⁶ Cfr. M. Nachtergaele, *Les mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20^e siècle*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012: «cette [...] dénomination regroupe quelques jeunes artistes de la scène parisienne mais aussi des héritiers de l'art conceptuel américain chez lesquels on retrouve une préférence pour la photographie, en opposition à la peinture, trop assimilée à une gestuelle expressionniste ou à des traditions picturales jugées alors d'arrière-garde», p. 196.

⁷³ A. Stafford, *Photo-texts: Contemporary French writing of the photographic image*, Liverpool University Press, 2010, p. 9.

⁷⁴ J. Thélot, *Critique de la raison photographique*, Paris, Les belles lettres, coll. «Encre Marine», 2009, p. 17.

Margareth Amatulli

Il dispositivo fotoletterario in *Y penser sans cesse* di Marie NDiaye o la seconda vita dell'immagine

Y penser sans cesse di Marie NDiaye¹ si colloca all'interno di quel corposo filone della letteratura francese generalmente riconosciuto con il termine iconotesto, all'interno del quale, tra le altre arti, la fotografia svolge un ruolo rilevante, specie nella produzione contemporanea². Stimolo e archivio della memoria, in particolare per i testi a vocazione autobiografica, o «*embrayeur fictionnel*»³ per altri generi narrativi, la riproduzione fotografica non esaurisce la sua complessità in questi due soli generici ruoli, introducendosi sempre più di frequente all'interno di testi che rinnovano incessantemente le modalità del rapporto intermediale e che sollecitano la critica a verificare, rimodulare e rinnovare la pertinenza dei criteri di analisi. A essere oggetto di investigazione non è solo il ruolo della fotografia, nella sua diversificata natura di traccia, indice, icona, testimonianza, illustrazione, solo per fare qualche esempio, ma in particolare il dispositivo fotoletterario che da essa si dispiega all'interno di opere bimediali, composte da due sistemi di segni che, senza confondersi, producono tensioni e dinamiche⁴ volte a interrogare di volta in volta le nostre competenze ricettive. I numerosi e autorevoli interventi sul tema di Danielle Méaux, Jean-Pierre Montier, Philippe Ortel in Francia, Michele Cometa e Remo Ceserani⁵ in Italia mostrano l'inesauribile discorso critico parallelamente alle inesauribili e imprevedibili dinamiche contenute nei diversi fototesti che spesso tendono a forzare o dilatare le categorie classificatorie sfidando ogni delimitazione tassinomica.

Il testo bimediale che ci apprestiamo ad analizzare presenta, non a caso, un dispositivo fotoletterario che difficilmente si lascia identifi-

care in una precisa categoria a causa di quella particolare distanza tra il plastico e il verbale che la nostra lettura tenterà di ridurre.

Y penser sans cesse di Marie NDiaye è una pubblicazione bilingue che contiene al suo interno un inserto di otto fotografie, firmate da Denis Coite, stampate su altrettante pagine di cui occupano l'intero spazio, che dividono, o per meglio dire collegano, le due parti testuali. In formato cartolina, l'insolito volume affianca la versione originale francese del testo alla sua traduzione tedesca, firmata, come recita il paratesto, da Claudia Kalscheuer. Le otto fotografie non sono di facile decodifica; parimenti, il testo che a esse si ispira presenta non poche difficoltà di lettura, a cominciare dalla sua identificazione generica. Finalizzato alla recitazione orale, è una sorta di poema in prosa dal verso e dal discorso indiretto liberi, redatto in prima persona sotto forma di monologo interiore. Tale *récit-poème*, quasi del tutto privo di punteggiatura, è principalmente segmentato dalla versificazione e dalle rare maiuscole che danno fiato alla narrazione ed è costituito, come vedremo, da incessanti ripetizioni di immagini e termini. La sua indecidibilità risponde alla stessa non manifesta traducibilità delle immagini. Tutte scattate a Berlino dall'interno di un treno in movimento, oltre a rilevare la presenza dei viaggiatori esse ne immortalano il riflesso sui vetri dei finestrini in cui si specchia anche il paesaggio esterno dello spazio attraversato.

Il testo che accompagna le foto sembra non instaurare con le riproduzioni nessun nesso logico. Alle immagini indistinte scattate dal treno nella città di Berlino corrisponde uno scritto che si articola in un altrettanto nebuloso dialogo tra madre e figlio da poco emigrati nella capitale tedesca, e residenti in una casa che un tempo ospitava una famiglia deportata.

Nessuna ecfrasi regola esplicitamente il dispositivo fototestuale; nessuna didascalia informativa rende più leggibili le immagini e le connette al testo scritto e nessun deittico rimanda nel testo alle foto. Il testo verbale non nomina mai l'immagine come se i due corpi del volume avessero una vita propria e la loro compresenza fosse il frutto di un assemblaggio arbitrario. Eppure la genesi dell'opera ci dice altro. Il testo sarebbe stato commissionato proprio per accompagnare quelle immagini⁶: un progetto che ci impegna come lettori a rintracciare l'eventuale

logica che muove il dispositivo bimediale e a ricostruire il gioco di corrispondenze dei due media.

Analizzeremo, quindi, le varie componenti che la scrittura può aver ereditato dalle fotografie ed elaborato a sua discrezione.

Dimostreremo come la scrittura non dà voce a ciò che l'immagine presenta ma a ciò a cui essa potrebbe rimandare a partire da vaghi nuclei semantici e dai suoi motivi, dal suo dispositivo ottico e dal suo stesso stile. In particolare, oltre ai temi e ai motivi che ricorrono nei due sistemi semiotici e al loro rispettivo trattamento, vedremo come la fotografia si rende retoricamente disponibile al testo e le modalità attraverso cui esso raccoglie e presta voce a tale disponibilità.

Non tanto mezzo per trasmettere il visibile, l'immagine diventa mezzo per aprire a nuove rivelazioni attraverso la sua stessa materia e il modo in cui il reale è immortalato. Ed è questa modalità di visione impressa sull'immagine che il testo raccoglie per aprirla a nuove e imprevedibili epifanie.

E allora scrivere *con* la fotografia si declina nel nostro caso in scrivere *come* la fotografia, là dove quel *come* non rimanda alla presenza di uno sguardo fotografico ma alla possibilità di semantizzare per iscritto la retorica delle immagini specifiche del volume e il paradigma fotografico più in generale.

Lo spazio diegetico dalle foto al testo: temi e motivi

Le fotografie di Cointe rappresentano, al di là del soggetto ritratto, il tentativo di proporre dei fermi immagine dell'abitacolo di un treno in movimento che attraversa la città di Berlino. A seconda delle foto, che propongono immagini indistinte per il moto della corsa⁷, il paesaggio urbano cede il primo piano a quello naturale o umano.

Nonostante le foto non portino traccia alcuna dell'olocausto, l'associazione tra Berlino e l'S-Bahn attraverso l'architettura nazista che si intravede dai finestrini richiama alla memoria dell'autrice la relazione tra la Germania e i treni della deportazione, risvegliando una memoria storica collettiva, di cui i volti ripresi dall'obbiettivo sembrano ignari. Evadendo, quindi, letteralmente dalla (a)storicità del paesaggio fotografato, la città tedesca e il convoglio ferroviario offrono alla narratrice lo spunto e il pretesto per introdurre un nuovo itinerario diegetico incentrato sulla

memoria e sulla *Shoah* attraverso il dialogo tra madre e figlio e, in senso lato, tra due generazioni.

A risvegliare, nello specifico testuale, il ricordo della deportazione è lo sguardo 'estraneo' di un bambino che interroga la madre sulla sua identità, sul luogo in cui abitano, sul diritto a occupare quella «*maison jaune*» al n. 18 di Spielhagenstraße, e a giocare con un trenino – non a caso – di legno che era appartenuto a un suo coetaneo, un ragazzino deportato che molti anni prima abitava in quella casa con la propria famiglia. Due tempi, quindi, si sovrappongono nello stesso spazio del testo, una caldissima giornata de 6 agosto del 2008, in cui avviene, appunto, il dialogo tra madre e figlio, e un'altra giornata estiva del 1943, in cui è stata deportata la famiglia ebrea-tedesca Wellenstein composta da padre, madre e il piccolo Franz. Il presente della memoria incontra così il passato della Storia come ricordano le tre pietre d'inciampo su cui «*ont glissé [...] [les] pieds ingénus chaussés de sandalettes*» (12) della madre e del figlio nel passaggio obbligato del loro percorso verso casa. L'evocazione di questi monumenti alla memoria in miniatura, le *Stolpersteine*, ossia le piccole pietre d'ottone collocate, per iniziativa dell'artista Gunter Demnig di Colonia, davanti alle abitazioni delle vittime dell'olocausto di cui sono, di volta in volta, incisi i dati anagrafici, si ripete qua e là nel testo come un ritornello della memoria:

- *Stolpersteine Stolpersteine* (13)
- *Stolpersteine Stolpersteine* (15)
- *Stolpersteine* (19)
- *Stolpersteine Wellenstein Spielhagenstraße 18* (43).

Non sappiamo niente dei protagonisti del testo, se non la natura parentale del loro rapporto e il fatto che si siano trasferiti da poco nella capitale tedesca cambiando nazione, casa e lingua. Senza che nessun altro dato identitario ci venga concesso, il figlio persegue una vera e propria *quête* identitaria risvegliando antichi fantasmi materni. Il testo infatti si apre e si snoda attorno all'interrogativo posto dal figlio alla madre.

Esso riguarda l'identità della genitrice :

*Mon enfant me regarde et me dit/Je ne sais rien de toi qui es-tu/
[...]/je ne sais rien de toi dit mon enfant/sinon que tu m'aimes*

est-ce suffisant/[...] /qui es-tu et qui suis-je moi/[...] /je ne sais rien et toi qui es-tu (7-8).

Rinvia al suo passato: *«il me regarde et me dit/toi ma mère qui es-tu/fillette aux courtes nattes et à l'œil brun toujours cerné»* (9).

Concerne la casa che li ospita nella nuova città di adozione: *«chez qui habitons»* (14); *«chez qui dormons-nous chez qui réjouissons-nous»* (15); *«chez qui rions-nous oh nous gémissons parfois aussi/ mais enfin chez qui sommes-nous»* (15).

A sollecitare tali quesiti è la figura fantomatica del giovane Franz Wellenstein, la cui presenza è indelebilmente evocata dalla tacca d'altezza incisa nel legno della porta della camera che un tempo gli apparteneva così come sulla pietra di ottone che, sul selciato, ne riporta il nome. La sua assenza nel presente è invece attestata *«sur le tableau de l'entrée portier silencieux»* (14).

Questa presenza assente si incarna nel giovane e innocente bambino francese che si sente abitato dal coetaneo tedesco di cui occupa la casa e con il cui trenino di legno gioca titubante. Letteralmente 'posseduto' dall'assente, egli è incerto se accogliere l'anima, errante e *«inapaisée»* (14) di chi l'aveva preceduto in quello spazio, è indeciso sulle intenzioni – di protezione o di odio? – dell'altro *«qui en lui se souvient du quai dix-sept de Grunewaldbahnhof»* (17), *«qui vit en lui»* (19) *«qui se meurt en lui»* (19), *«qui a trouvé refuge dans [son] coeur»* (19). Le sue sensazioni e i suoi dubbi risvegliano nella madre un sentimento di colpa non specificato. Si tratta di *«une crainte vague/et la vague conscience d'avoir mal agi»* (10), di una colpa *«terrible inexpiable»* (10), una sorta di peccato originale facilmente collegabile alle colpe della storia e al silenzio che le mette a tacere. Un altrettanto destino di rimozione sembrerebbe simboleggiato dai bambini tedeschi, cui la madre invita invano il figlio restio a unirsi ai loro giochi. Il testo insiste sulla spensieratezza di questi bambini – *«nulle vague conscience d'une faute inconnue/n'assombrit le front pâle des enfants qui s'ébattent/dans le spielplatz de la Zillestraße»* (10-11) – che giocano rumorosamente sotto la sorveglianza delle proprie madri. Bloccate nel loro ruolo di genitrici protettive dell'infanzia, queste continuano imperturbate ad allattare i propri figli *«hautes comme des tours»* (29), dalle braccia *«de marbre et des fronts de calcaire et l'oeil/pointilleux»*

(29). Presenze statuarie, imperturbabili e irremovibili, intrise nel loro ruolo di guardiane dei figli e della loro spensieratezza, le madri senza voce sembrerebbero rimandare a una memoria amnesica e avvalorare l'interrogativo che perseguita da sempre la letteratura dell'olocausto sul come è possibile fare finta di niente dopo quello che è successo.

Lo sguardo enigmatico dei passeggeri del treno presenti sulle fotografie e, in particolare, la loro mancata comunicazione si risolve nel testo in un dialogo che punta proprio sull'identità e la memoria mentre il nucleo comune al testo e all'immagine sembrerebbe identificarsi con l'isotopia del movimento, della trasformazione e della proiezione che aprono la strada a quella dinamica di parallelismo con cui Giuseppe Carrara identifica una delle varie possibilità di relazione che il testo intrattiene con le immagini allorché

verbale e visuale cooperano alla creazione di un surplus di significato, ma le informazioni che veicolano non sono strettamente collegate, possono essere del tutto indipendenti, o più spesso, gravitare attorno a uno stesso nucleo⁸.

Oltre a Berlino e al treno, un altro motivo che promuove lo 'scatto narrativo', agendo metonimicamente sulla scrittura, e aprendo un nuovo orizzonte semantico è dato dalla presenza dell'albero del cui fogliame troviamo traccia in quasi tutte le foto e che Marie NDiaye riprende traducendolo testualmente nella presenza del grande platano che circonda la casa da poco abitata. Proprio come il bambino francese, il platano è anch'esso abitato dal giovane Franz e dalle sue mani, «*feuilles suppliantes*» (42) che bussano alla finestra della camera che una volta gli apparteneva.

Il platano, dalle foglie a forma di mani, è nella mitologia greca il simbolo di rigenerazione e ricordiamo che l'albero in generale non è assente dall'immaginario della deportazione. Nei nomi dei due campi di concentramento di Buchenwald e di Birkenau risuona l'elemento vegetale: il primo significa 'foresta di faggi' mentre il secondo 'prateria di betulle'. Lo ricorda proprio un altro testo legato alla Shoah e scritto da Frédéric Brun che tesse un paragone tra l'albero e il libro a partire proprio dalla risonanza del termine nella lingua francese, *livre*, inglese, *book*, tedesca, *Buch*⁹. Per lo

scrittore, che eredita da parte materna il dolore della *Shoah*, l'albero ha un ruolo importante proprio come avello naturale, urna di vite scomparse che nei suoi rami trovano riparo.

Les arbres tendent les bras aux hommes, mais, profondément inattentifs, ceux-ci ne les voient pas. Ils espionnent les humains, mais ils ne le savent pas. Leurs branches nous contemplent, mais, imbéciles, nous ignorons leurs regards. La lumière silencieuse qui passe entre leurs feuilles murmure les secrets des êtres disparus. Ils sont prêts à nous les communiquer au bout de leurs rameaux¹⁰.

L'immagine trova la sua eco in vari passaggi del nostro testo in cui le foglie del platano «*en forme de main sèche poussièreuse*» (22) «*curieuses et attentives*» (23) bussano rumorosamente alla porta della memoria constatando amaramente che la vita continua e l'amnesia impera.

Paesaggio infestante divenuto corpo dell'altro, elemento di raccordo tra passato e presente, metafora dello spazio rizomatico di una memoria che chiede asilo, il platano di Marie NDiaye partecipa al gioco di riflessi della foto e all'immaginario spettrale verso cui il *come* fotografico si dispiega.

L'immaginario spettrale

Come afferma Ginette Michaud «*les images hantées par la spectralité de la mémoire s'ajustent parfaitement, mais sans aucun thématisme ni rapport forcé, seulement par résonance et éloignement avec le bref récit*»¹¹. A legare le immagini al racconto è proprio la dimensione spettrale, specifica di per sé, per antonomasia, come ricorda Barthes, della fotografia e, nel nostro caso, dei volti persi nel vuoto dei passeggeri raffigurati, personaggi anonimi e di cui ignoriamo i destini che assorbono nella trasparenza dei loro riflessi le presenze e i contorni del mondo circostante.

L'anima errante che tormenta il fanciullo è dotata di attributi fantasmatici e si incarna in un bambino dalle braccia e dalle gambe bianche e sottili, «*sèches et poussièreuses*» (20), «*les membres menus les jambes cendreuse les bras graciles*» (25), «*membres verts et grêles*» (26). Più che fantasma, la sua fisionomia, oltre a sollecitare nell'immaginario del lettore l'immagine dei corpi scheletrici di bambini

deportatati il cui destino è richiamato dall'aggettivo «cendreuse», sembra identificarsi in un vero e proprio spettro per la «*déréalisation du corps vivant, sa diaphanéisation*»¹² Come ricorda Rabaté:

*le spectre [...] n'est pas comme le fantôme : il n'est pas la marque du retour du mort. Il constitue, de manière différente, une sorte d'état intermédiaire, entre la vie et la mort, entre la présence et l'absence, sur un mode virtuel sans doute plus que réel, entre les temps du passé, du présent et du futur. Le spectre, c'est quand quelque chose d'amoindri persiste à se manifester et à faire signe, à apparaître de façon intermittente*¹³.

Sospendendo il lavoro d'elaborazione del lutto, lo spettro riattiva un passato che non passa ma che chiede ospitalità e non rimosione, diventando un vero e proprio *revenant*, lo spettro che ritorna.

Non a caso, ricorda Burgelin ricorrendo indistintamente al termine fantasma:

*[les fantômes] ont fait retour après les deux guerres, les temps des massacres, des déportations, des camps. Ils prennent leur temps : ils apparaissent en général avec une à deux générations de retard par rapport au moment où ont disparu les morts dont ils sont les emblèmes, les porte-voix ou plutôt les porte-silence. Ils adviennent dans l'après-coups de ces temps, quand, une fois réinstaurée la vie, il advient nécessaire, pour que leurs tourments ne deviennent plus ceux des vivants, pour que leur mémoire prenne contour, d'entendre leur silence singulier, leur voix absente, leur plainte tue*¹⁴.

Il fantasma conservatore che 'gela' la storia si 'scioglie' nel testo in un fantasma di incorporazione che lotta, non a caso, con la calura estiva.

Spettro, fantasma o *revenant*, l'identità che abita il giovane francese sembra qui in realtà configurarsi come un vero e proprio *dibbouk*, quello spirito che nella mitologia ebraica abita il corpo di un individuo in cui rimane imprigionato¹⁵ e che fa la sua apparizione non a caso in testi legati all'ebraismo, come *Un désir de danser* di Elie Wiesel. Presenza familiare ed estranea al tempo stesso, perturbante freudiano, il fantasma del bambino tedesco tormenta, dunque, la memoria del bambino francese cui chiede asilo.

La visuale ottica: proiezioni

Nelle fotografie presenti nel testo a predominare può essere ora la vita nell'abitacolo in movimento, ora il mondo esterno ma in nessuna delle foto una visione esclude l'altra. Sulla superficie riflettente dei vetri del finestrino del vagone si rispecchia sempre almeno uno dei volti dei passeggeri quando a predominare è il paesaggio esterno, o almeno un elemento di quest'ultimo quando in primo piano sono principalmente i visi dei tanti pendolari. In alcune immagini, questi si riflettono, a loro volta, anche sui vetri di un treno incrociato, unitamente al riflesso del paesaggio circostante, naturale e urbano, in un gioco infinito di proiezioni che si sovrappongono l'una sull'altra al punto che lo spettatore fatica a orientarsi e scorge, ad ogni visione, dettagli nuovi e imprevedibili, misurando di volta in volta lo spessore del visibile di questo spazio saturo e denso.

Le fotografie mostrano persone anonime perse nella folla nel non luogo di un treno che attraversa la città, dallo sguardo assorto e introspettivo che non incontra mai l'occhio della camera¹⁶, ma in più di una foto del testo assistiamo alla rappresentazione di un vero e proprio corpo-paesaggio. Il paesaggio naturale entra nel volto dei personaggi attraverso lo schermo riflettente del finestrino che ostenta la propria presenza ora attraverso le tendine sul vetro, ora attraverso un adesivo tipico del codice ferroviario. Nella prima foto, a differenza della successiva ad esempio, sono i volti riflessi a introdursi nel paesaggio che invade la superficie riflettente. Lo spazio della quinta foto, in particolare, è occupato dalle foglie verdi di un albero, in cui si specchia sul margine destro un volto frontale di donna, che si aprono a mo' di cortina sullo spazio esterno in cui compare un altro treno.

Ad attirare l'attenzione dello spettatore non sono tanto i dettagli dei singoli volti quanto l'effetto di rispecchiamento che abita ogni immagine, una e molteplice al tempo stesso. Ogni corpo rappresentato è visione e, al tempo stesso, ostacolo alla visione nitida dell'altro. Tra opacità e trasparenza, il vetro ci invita non solo a vedere ma anche a 'vedere attraverso'. Lo spettatore si sente trasportato dal flusso del movimento del treno in un costante *entre-deux*, sulla soglia di un dentro e di un fuori in continua trasformazione.

La sovrapposizione dei due bambini e l'interrogativo identitario che permea il testo sembrerebbe drammatizzare il gioco di riflessi incessanti tra le figure che tra di loro si mescolano e che, per il movimento del treno da cui sono trasportate e da cui è trasportato lo stesso operatore fotografico, fa sì che il volto diventi una superficie specchiante di altri volti e identità. Se già nel ritratto fotografico, come afferma Jean-Marie Schaeffer¹⁷, l'io è già diventato altro, nel riflesso sul vetro del volto che si specchia e in cui si rispecchia l'ambiente, l'effetto di alterità è esponenziale e invade sia il tempo che lo spazio. Gli scatti rubati da un treno all'altro formano un caleidoscopio di immagini, volti e sguardi che sempre contengono la traccia dell'altro a sottolineare il carattere nomade, transitorio (in transito) e flottante dell'identità, e la sua apertura all'alterità.

Sappiamo l'importanza del viso come via di accesso alla verità profonda di un essere umano, come luogo dello sguardo, l'infinito dell'altro, espressione dell'alterità inviolabile, secondo il filosofo ebreo francese Levinas, che ci invita a fare i conti con l'altro da sé, luogo privilegiato delle funzioni sociali, vera e propria «*surface de communication*»¹⁸ e al tempo stesso «*attestation d'une présence humaine et son énigme impénétrable*»¹⁹. I riflessi proliferanti nelle immagini, «*objet fascinant et énigmatique par lequel le spectateur se trouve renvoyé brutalement à lui-même*»²⁰, fanno dei volti il luogo privilegiato di incontro con l'altro e con se stessi. La retorica dei parerga²¹ introduce, a questo proposito la presenza autoriale: l'immagine della copertina riprende – questa volta sembrerebbe dall'esterno di un treno – il volto stesso dell'autrice appena distinguibile tra i vari riflessi che si sovrappongono per il movimento del vagone. Da spettatrice dell'immagine, l'autrice è coinvolta come personaggio nell'infinito gioco proiettivo di immagini indistinte volte a far vacillare il carattere monolitico della propria identità.

Lo scatto fotografico, che tenta di immobilizzare il flusso del movimento del treno, permette di vedere ciò che sfuggirebbe all'occhio umano, di fermare la circolazione dello sguardo, la corsa del tempo e la corsa del treno. In questa dimensione caotica in cui gli elementi fotografati non si posizionano in modo allineato ma uno dentro l'altro, il rispecchiamento proliferante conferisce alla realtà una seconda, o forse infinita, vita che solo l'obiettivo

fotografico può catturare e di cui l'occhio non conserverebbe traccia. Allo stesso modo il testo scritto conferisce una seconda vita all'immagine, ed è di una seconda vita che si nutre il corpo e l'anima del piccolo francese alla ricerca di se stesso. Una ricerca che non si risolve nella singolarità dell'individuo, né nella sua scissione, bensì nell'accoglienza dell'altro da sé e della sua Storia²².

Il testo sembrerebbe quindi semantizzare il fantasma della frammentazione/fusione dei volti e dei corpi e quindi il modello ottico delle foto tra riflesso, proiezione, movimento e trasformazione. Tale frammentazione si snoda nel testo in un percorso che va dall'unità alla molteplicità, dalla lacerazione a una riappacificata unità con l'altro da sé. Il viaggio rappresentato dalle foto si traduce nel testo in una sorta di viaggio verso se stessi e l'altro. L'accoglienza dell'altro si esplicita attraverso varie forme: l'invito della madre rivolto al figlio a fare spazio al bambino scomparso, quindi a dare asilo alla memoria di un altro tempo e di un'altra vita, l'accoglienza di una lingua altra che progressivamente si fa spazio nella voce del piccolo francese.

Dalla molteplicità all'unità: sviluppo

Inizialmente scettica e perplessa la narratrice si identifica gradualmente nei coniugi Wellenstein e nelle loro premure amorose nei riguardi del bambino che cresce sotto i loro occhi e, distinguendosi dalle madri tedesche, incoraggia il figlio a dare asilo all'altro da sé, a integrarlo nella propria soggettività contrastando così il tragico mutismo della storia: «*et j'ai regardé mon enfant et je lui ai dit/ ses yeux mi-clos son ventre rond/je lui ai dit Il ira où si tu le déloges/garde-lui une place dans ta poitrine/et laisse-le reposer là*» (40).

Alla fine del testo, il bambino sembra aver assunto il ruolo di testimone come il fotografo dinanzi l'epifania del quotidiano: «*Mon enfant me regarde et me dit/entrons dans la cour fraîche, allons entendre ce qui se chuchote là-bas/ et à ceux qui nous interpellent tâchons de répondre/ dans la langue de leurs jeunes années*» (45-46). L'ascolto e la risposta si muovono lungo il sentiero della comunicazione linguistica e, non a caso, l'accoglienza dell'altro si manifesta nel testo con l'uso della lingua, sia quella della scrittura che quella pronunciata dal bambino.

Così come le fotografie si dotano di una certa serialità attraverso un procedimento di ripetizione e variazione, la scrittura partecipa di questo movimento che sembra aggrovigliarsi su se stesso mimando il procedimento di reiterazione. Per quanto diverse per la molteplicità dei soggetti e degli sguardi su cui si posa l'obiettivo, le fotografie riprodotte sembrano, infatti, per molti versi simili. Gli elementi cromatici che spaziano dal grigio, nelle sue diverse sfumature, al verde, con qualche sporadica nota di rosso, conferiscono una certa uniforme malinconia e monotonia alle immagini. Se, inoltre, i volti sono sempre diversi, essi sono accomunati dallo stesso atteggiamento assorto e introspettivo, così come ricorsivo è il vetro riflettente sempre manifesto. Tale procedimento di ripresa e variazione costituisce la struttura stessa del testo scritto che procede per ripetizione delle stesse frasi o delle stesse immagini, con l'aggiunta di qualche piccola variazione di attributo o di estensione della frase²³. Si tratta di moduli visivi che si ripetono nel testo e che evolvono, come nelle immagini, nella falsa apparenza dello stesso. Le parole, le frasi, le immagini erranti sembrano vagare tastoni alla ricerca di una propria stabile definizione, di un proprio spazio di accoglienza nello spazio della scrittura e sembrano altresì riprodurre il ricorrere di una memoria tormentata che chiede asilo e che deve venire a patti con la storia per trovare pace.

L'accoglienza di tale memoria, che l'altro da sé interroga e sollecita, è manifesta nell'uso della lingua tedesca attraverso cui, a tratti, il bambino francese si esprime con la stessa naturalezza con cui si esprime nella lingua madre, divenendo una sorta di ventriloquo dell'altro: «*Mon enfant m'a regardé et m'a dit/Gehen wir nach Haus/ne sait-il plus rentrer à la maison dans notre langue d'autrefois*» (41-42). Così come il ragazzo tedesco perviene ad abitare il corpo e la mente del coetaneo francese, quest'ultimo arriva lentamente ad abitare la terra straniera della lingua che apparteneva all'altro e che ora lo ospita. Il testo francese mantiene le espressioni tedesche senza alcuna traduzione così come la sua versione tedesca conserva inalterate le espressioni francesi. Questa accoglienza della lingua dell'altro avviene gradualmente e quasi si perde nella foga ripetitiva del discorso. Se, quindi, inizialmente la *Stolpersteine*, la pietra d'inciampo, rappresentava un vero e proprio vocabolo di inciampo nell'oralità del discorso in francese, alla fine del testo la lingua francese accoglie senza urti i

vocaboli tedeschi ibridandosi. Le due lingue arrivano a costituire un unico corpo così come in un unico corpo coabitano le due giovani identità e in un unico specchio riflettente si mescolano i paesaggi e i volti nelle fotografie costituendo un'unità che esibisce la sua stratificata natura.

Il riferimento frequente al cibo tedesco interviene nel testo a materializzare un nutrimento del corpo e della lingua del bambino francese che, man mano che la narrazione progredisce, assume nella percezione materna le sembianze e la serietà di un adulto, come attesta il mancato bisogno del latte materno sostituito da bocconi di una lingua inizialmente difficile da digerire²⁴. Il graduale processo di ospitalità linguistica sembrerebbe così riflettere l'accoglienza dell'altro cui finalmente 'dare la parola'.

Ecco quindi che la memoria diventa una lingua che chiede asilo e il corpo il luogo di una nuova configurazione identitaria che chiede tempo per poter essere benevolmente accolta o, per meglio dire, per poter essere 'svilupata' nel senso fotografico del termine, al fine di rendere visibile l'immagine latente.

Questo tempo consta di fasi che potrebbero ricondurre alle stesse categorie paradigmatiche contenute nella fotografia, dalla latenza al fissaggio, e mobilitate dalla psicanalisi che vede quindi i fenomeni inconsci emergere lentamente alla coscienza. Viene spontanea l'associazione tra il bambino e la scatola nera che contiene un'immagine da scegliere se sviluppare o lasciare latente dentro di essa. Non a caso, il giovane francese che nel testo viene presentato come «*gardien de la mémoire*», l'unico a ricordare, unico sopravvissuto in questo mondo postapocalittico – «*et personne ne sait/à l'exception de mon enfant*» (24-25) –, è dotato di una sensibilità particolare, come sostiene la narratrice, sensibile – forse – come una pellicola fotografica e destinato a 'fissare' dentro di sé l'immagine, il corpo e la lingua dell'altro.

Le vie dell'invisibile

La scrittura sembrerebbe, quindi, rinunciare al mero rapporto referenziale o mimetico con le foto e scegliere di restituire non solo il visibile ma l'invisibile dell'immagine. La stessa sospensione referenziale delle immagini detta nuove tensioni semantiche. Nelle mani dell'autrice, spettatrice a sua volta, la fotografia si dota, quindi, di una

visibilità altra e apre verso un imprevedibile e inedito universo semantico che raccoglie e testualizza la forza espansiva e metonimica della fotografia, per usare le parole di Barthes²⁵. Se infatti le immagini dettano al nostro testo alcuni motivi che la scrittura rielabora a proprio piacimento in personali nuclei narrativi, il tratto fondamentale del dispositivo fotoletterario è la ricorrenza di elementi significanti prima ancora che significativi. Non è, cioè, solo importante ai fini del testo *cosa* viene fotografato ma *come*; non solo ciò che 'presenta' ma come lo 'rappresenta' ed è in questo *come*, fatto di proiezione e metamorfosi, che risiede il *punctum* intermediale. La messa in scena delle immagini si concentra proprio sulle possibilità dello sguardo di scorgere sempre qualcos'altro, al punto che la fotografia e, in particolare la ricorsiva presenza del volto, diventano una vera e propria superficie di proiezione e uno strumento di rivitalizzazione, nel senso letterario del termine, della storia.

Allora, a legare il testo alla foto è forse proprio quella che possiamo definire una dimensione proiettiva fantasmatica che apre a innumerevoli strati di senso. Come non vedere, ad esempio, nel testo un riferimento alla condizione di stranieri propria all'autrice e già da lei tematizzata in altre opere?

Dalle foto senza voce di un treno che attraversa la città di Berlino alla voce della memoria della *Shoah* che chiede di essere ascoltata alla condizione di straniero in un nuovo territorio di asilo: le immagini possono riattivare e 'sviluppare' sofferenze e fantasmi di diversa natura sfidando le capacità interpretative del lettore e i modelli di analisi della critica in una sorta di narritività partecipata.

D'altronde, in un testo dal notevole risvolto cromatico²⁶, quella ipotetica '*maison jaune*' abitata dai protagonisti mette alla prova la nostra pulsione scopica: eco lontana, forse, di quel «*petit pan de mur jaune*» della *Vue de Delft* di Ver Meer dinanzi alla cui visione Bergotte esala l'ultimo respiro, e che i critici hanno invano tentato di identificare, la casa gialla ci esonera dal cercare nel testo l'esatta traduzione delle foto e ci invita a scartare l'ostentato visibile delle immagini per trovare strati di senso sovrapposti.

Il dispositivo fotoletterario si muove, così, lungo percorsi inediti, dettato da una proiezione fantasmatica che predilige la visione alla vista e che, ricusando la via della logica e delle *mimesis*, percorre i sentieri dell'invisibile che aprono nuove e inedite strade di senso.

¹ M. NDiaye, *Y penser sans cesse*, Talence, L'Arbre vengeur, 2011. Le indicazioni di pagine tra parentesi nel testo si riferiscono a questa edizione.

² Una versione ampliata di questo saggio è stata pubblicata, con il titolo «Scrivere come la fotografia. *Y penser sans cesse* di Marie NDiaye e la memoria dell'altro» in M. Amatulli, *Scatti di memoria. Dispositivi fototestuali e scritture del sé*, Pesaro, Metauro, 2020, pp. 119-153.

³ D. Méaux, «Préface», in D. Méaux e J.B. Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2004, p. 10.

⁴ Come sostiene A. Montandon «La specificité de l'icnotexte comme tel est préserver la distance entre le plastique et le verbal pour, dans une confrontation coruscante, faire jaillir des tensions, une dynamique qui opposent et juxtaposent deux systèmes de signes sans les confondre»: «Introduction» in A. Montandon (dir.), *Iconotextes*, Ophrys, Paris, 1990, p. 6.

⁵ Si ricordi, in particolare, D. Méaux (dir.), *Livres de photographies et de mots*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009; J.P. Montier, L. Louvel, P. Ortel & D. Méaux (dir.) *Littérature et Photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008; Ph. Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2002; M. Cometa, «Forme e retoriche del fototesto letterario» in M. Cometa e R. Coglitore (dir.), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115; R. Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

⁶ L'opera, come ricorda F. Donovan («Nouvelles nouvelles formes et espaces palimpsestes dans *Y penser sans cesse* de Marie NDiaye», in *Contemporary French and Francophone Studies*, 4|2014, pp. 388-395), era stata concepita per una lettura orale all'interno di una pièce radiofonica, che sarà prodotta a Berlino nel 2012. Contemporaneamente, il libro sarà oggetto di un processo intermediale che, con un cortometraggio firmato dallo stesso Cointe, implicherà il passaggio dal testo scritto alla recitazione orale di NDiaye mentre sullo schermo si animano le immagini del regista fotografo con l'accompagnamento musicale di S. Capazza e F. Cazaux. A questo progetto polimorfo, nel suo passaggio dal testo al film, è dedicata anche l'analisi di

Beth Kearney («Traversée de fantômes. La han-tise intermédiaire d'*Y penser sans cesse* de Marie NDiaye et de Denis Cointe», in *Sens Public*, 2019, URL: <http://sens-public.org/articles/1436/> consultato il 7/05/2021). *Y penser sans cesse* è stata oggetto di numerose interpretazioni a cominciare dalla bella recensione di G. Michaud («L'intrus / *Y penser sans cesse* de Marie NDiaye, Photographies de Denis Cointe, traduction allemande de C. Kalscheuer, L'Arbre vengeur, 110 p.», in *Spirale*, 239|2012 pp. 66-67). Un riferimento a questo testo nel suo trattamento della capitale tedesca è presente in M. Zimmermann, «À l'ombre de "l'envoûtante Sophie Charlotte": espaces urbains et émotions chez Marie Ndiaye», in M. Zimmermann (dir.), *Après le Mur: Berlin dans la littérature francophone*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2014, pp. 125-137). A partire da queste nutrite riflessioni, il mio scopo è quello di indagare nello specifico sull'articolazione testo e immagine, anticipato solo in parte dalla riflessione di M. O. M. Hertrampf, «Traces littéraires et photographiques: Enjeux esthétiques dans l'«Écriture de la Trace» de Marie Ndiaye», in *Contemporary French and Francophone Studies*, 4|2014, pp. 407-415.

⁷ Il mosso fotografico qui non è frutto di una deliberata scelta estetica ma risultato inevitabile del movimento del treno che trasporta l'operatore e che fa sì che a fotografare sia un corpo in movimento.

⁸ G. Carrara, «Per una fenomenologia dell'icnotesto narrativo ipercontemporaneo», *Comparatismi*, 2|2017, p. 39.

⁹ Cfr. F. Brun, *Perla*, Paris, Stock, 2007, p. 35. «Que de points communs entre l'arbre et le livre! Les origines du mot livre en français, book en anglais et Buch en allemand se rejoignent toutes. Le livre provient du latin liber, la pellicule qui sépare le bois et l'écorce. Cette pellicule, une fois séchée, a pu accueillir les premières écritures» (ivi, p. 36).

¹⁰ Ivi, pp. 22-23.

¹¹ G. Michaud, *art. cit.*, p. 66.

¹² D. Rabaté, «Impuissance et rémanences de la disparition: le spectre», in J. Fortin, J.B. Vray (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 247.

¹³ *Ibidem*. Il critico sceglie come oggetto di analisi della sua teoria proprio l'opera di NDiaye, in particolare *Un temps de saison*, (Paris, Minuit, 1994) di cui analizza l'esperienza del perturbante fantastico.

¹⁴ C. Burgelin, «Esquisse d'une fantomologie», in J. Fortin et J.B. Vray (dir.), *op.cit.*, p. 232.

¹⁵ Anticipato in *La promesse de l'aube* di Romain Gary (Paris, Gallimard, 1960), il narratore di *La danse de Gengis Cohn* (Paris, Gallimard, 1967) dello stesso autore è posseduto da un *dibbouk* che si esprime in sua vece.

¹⁶ Anche quando i personaggi sembrano guardare in macchina, in realtà si tratta del loro riflesso sul vetro.

¹⁷ Cfr. J.M. Schaeffer, «Du portrait photographique» in P. Arbaizar (dir.), *Portraits singulier-pluriel 1980-1990; le photographe et son modèle*, catalogue d'exposition (14 octobre au 18 janvier 1997), Paris, F. Hazan et Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 23.

¹⁸ S. Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 103.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario cit.*, p. 79.

²² Non possiamo a questo proposito non evocare un testo J.L. Nancy che non caso si chiama *L'intrus* (Paris, Galilée, 2000). Il filosofo, a partire dalla propria esperienza di trapiantato di cuore, interroga la difficoltà ad accettare la presenza dell'altro in seno alla propria identità e si attarda sulla necessità, medicalmente parlando, di abbassare le proprie difese immunitarie per accogliere l'organo di colui che con la propria morte gli permetterà di vivere.

²³ Ad esempio: «*le front pâle*» dei bambini che giocano (10) diventa qualche riga dopo «*le front clair*» (11); la madre tedesche che «*ont des bras de marbre et des fronts de calcaire et l'œil pointilleux*» diventano le donne dalla «*front lisse marbre discret tours sereines*» (31) o «*une tour de pierre lisse et tendre*» (32).

²⁴ Parallelamente la madre si chiede se il cibo di cui il figlio si nutre potrà essere gradito all'ospite tedesco.

²⁵ «*Si fulgurant qu'il soit, le punctum a plus ou moins virtuellement une force d'expansion. Cette force est souvent métonymique*»: R. Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1981, p. 49.

²⁶ A. Moioli, «Au lieu de soi, les autres. Sur le dispositif intermédiaire et plurilingue d'*Y penser sans cesse* (Marie NDiaye, Denis Cointe, Claudia Kalscheuer)», *Arabeschi*, 17|2021, URL: <http://www.arabeschi.it/au-lieu-de-soi-les-autres-sur-le-dispositif-intermediaire-et-plurilingue-dy-penser-sans-cesse-marie-ndiaye-denis-cointe-claudia-kalscheuer/>. Consultato il 7/5/2021.

Laura Quercioli

Rimettere in gioco la memoria. Immagini di Auschwitz in mostra

Polska-Izrael-Niemcy, a cura di Delfina Jałowik e Jürgen Kaumkötter¹, la mostra su cui si basa questo articolo, è stata aperta al pubblico il 15 maggio 2015 al Museo d'Arte Contemporanea di Cracovia. Non si tratta certo della prima mostra sull'arte dell'Olocausto e i diversi aspetti della *Postmemory*, ovvero la memoria della seconda o terza generazione della Shoah, nelle arti figurative². Essa fa anzi seguito a una lunga serie di iniziative di questo genere, inaugurate nel 2002 dalla pionieristica *Mirroring Evil* del Jewish Museum di New York, a cura del suo allora direttore artistico Norman L. Kleeblatt. In Polonia si è soliti datare la prima iniziativa di questo genere al 1995, anno della mostra *Gdzie jest brat twój, Abel?* [Dov'è Abele, tuo fratello?] curata da Anda Rotenberg alla Galleria Nazionale Zachęta – il cui tema però non era esplicitamente quello dell'Olocausto, benché finisse spesso per combaciarsi; analoga alla *Postmemory* era anche la tematica di *Vot ken you mach?*, anch'essa proposta nel 2015 (29.5 - 31.8) al Muzeum Współczesne di Wrocław, curato da un team polacco-tedesco fra cui l'artista Rafał Jakubowicz, o la precedente, ambiziosa *Labirynt pamięci. Oblicza zła 1939-2009/Memory Labyrinth. Faces of Evil 1939-2009* alla Galleria d'arte contemporanea BWA di Katowice, curata da Marek Zieliński³. In Germania, come ben noto il Paese dove il dibattito, anche artistico, sulla memoria storica ha conosciuto il massimo sviluppo e forse elaborato le pratiche più innovative⁴, possiamo nominare almeno *Von der Abwesenheit des Lagers* [Sull'assenza dei lager] alla Kunsthaus di Dresda nel 2006⁵. L'elenco potrebbe essere ancora abbastanza lungo, tanto

da far esclamare a Justyna Balisz nella sua recensione della mostra sulle colonne di *Szum-Magazyn*:

Il primo pensiero è: ancora una volta la solita minestra! Questa mostra infatti ripropone un tema sfruttato dalle pratiche artistiche degli ultimi decenni fino al fondo del bicchiere, ripreso fino alla noia in tutte le mostre dedicate, in senso lato, all'arte dopo l'Olocausto⁶.

Anche rispetto alla programmazione del museo, secondo i critici più maliziosi la mostra non si presenterebbe come particolarmente innovativa, al contrario. Come rammenta Karol Sienkiewicz, l'ipermoderno MocaK ha il suo marchio distintivo in una serie di esposizioni tematiche dall'assetto abbastanza didattico e tradizionale, intitolate *Świat poprzez sztukę*, Il mondo attraverso l'arte: *La Storia nell'Arte*, *La Medicina nell'Arte* e via dicendo⁷; il sottotitolo di *Polska-Izrael-Niemcy*, si domanda Sienkiewicz con un certo sarcasmo, potrebbe forse essere 'Auschwitz nell'Arte'⁸ Soprattutto nella parte polacca, comunque, la mostra presenta una significativa antologia di alcune delle opere più notevoli dell'ultimo ventennio, in particolare per quanto riguarda la fotografia e le installazioni video.

Fig. 1 *Poland – Israel – Germany: The Experience of Auschwitz*
Mostra al MOCAK, courtesy di MOCAK, foto R. Sosin



Benché la maggior parte delle opere qui esposte meriterebbero una trattazione estensiva, in questo testo mi limiterò solo ad alcune di esse, secondo me particolarmente significative. Dedico inoltre uno spazio particolare e due digressioni a Mirosław Bałka (1958), l'artista che, in Polonia e in Europa, ha probabilmente realizzato le opere più rarefatte e sublimi, così come fra le più generalmente apprezzate sulla scena internazionale, anche, e forse soprattutto, nella descrizione dell'Olocausto?

Se dunque la mostra di Cracovia, proposta per il 70° anniversario della liberazione di Auschwitz, si propone come epigone di una lunga teoria di proposte analoghe, una differenza dalla maggior parte delle iniziative precedenti sta sia nel focalizzare la riflessione su Auschwitz, non inteso qui come paradigma e simbolo del Male ma come luogo delimitato e concreto, sia nell'esplicita comparazione delle diverse formule 'nazionali' nella riflessione figurativa su di esso. Le opere non sarebbero dunque chiamate a dialogare fra loro, oltre che per il riferimento tematico, sulla scia di affinità intrinseche o suggestioni formali, bensì partendo dalla nazionalità dei loro autori, che di per sé costituirebbe una categoria essenzialistica e riconoscibile. Ci troviamo qui dunque su un terreno estremamente scivoloso che, senza una debita contestualizzazione, parrebbe quasi invitare a pericolose generalizzazioni. Così il già citato Karol Sienkiewicz riassume le tesi esposte nel catalogo:

risulta che agli artisti tedeschi interessa la figura del carnefice, si confrontano con il passato del loro paese. Gli israeliani tentano di elaborare il trauma della seconda e della terza generazione, e cercano delle metafore essenziali alla cristallizzazione di una "identità simbolica: la Polonia (il paese dei testimoni), Israele (il paese delle vittime) e i tedeschi (il paese dei perpetratori)"¹⁰.

È possibile classificare le opere esposte al Mocak secondo questo schema? Esiste un filo (interpretativo) che, oltre alla tematica, unisca gli struggenti video di Mirosław Bałka alla grafica pop di Wilhelm Sasnal, o ai *Veri souvenirs di Auschwitz* di Agata Siwek?

O cosa lega la straordinaria coppia di trans «provenienti dal futuro» Eva & Adele¹¹ alle «immagini marchiate a fuoco»¹² di Ernst Volland? O, infine, il 'quasi-realismo' della graphic novel di Michel Kichka *Deuxième génération. Ce que je n'ai pas dit à*

*mon père*¹³, con la sublimazione astratta e quasi inconoscibile del ricordo proposta da Sigalit Landau o i simboli dell'oltraggio raccolti da Eretz Israeli?

Ne sono simili il senso di responsabilità e di appartenenza nei confronti del passato? O è forse l'insondabilità del tema a imporre agli artisti di ricompattarsi all'interno di (previsti, prevedibili) canoni nazionali? In altri termini, se ad Auschwitz gli esseri umani venivano umiliati, torturati, assassinati, generalmente (ma non solo) in base a nazionalità e appartenenza etnica, è giusto o forse comunque inevitabile che oggi siano nazionalità, appartenenza etnica, tradizione culturale, a determinarne, almeno in parte, la riflessione artistica?

Come già accennato, l'impostazione della mostra non è per più versi estranea al progetto museale del MOCaK. Il Museo d'Arte Contemporanea di Cracovia ('Mocak' è il bizzarro acronimo dall'inglese: Museum of Contemporary Art in Krakow) è uno dei più importanti in Polonia, e l'unico costruito nel dopoguerra¹⁴. La sua aura è, *volens nolens*, almeno in parte determinata dal luogo in cui, nel 2011, è stato inaugurato. Esso si trova infatti nella zona in cui, dal 1939 al 1945, si ergevano i

Fig. 2 Pagina precedente: Erez Israeli, *My eBay Collection #1*, 2009, installazione, courtesy di E. Israeli, foto R. Sosin

Fig.3 Agata Siwek, *Original Souvenirs from Auschwitz-Birkenau*, 2002, installazione, MOCaK Collection, foto R. Sosin



capannoni industriali della Deutsche Emailwarenfabrik diretta da Oskar Schindler. Il complesso del museo, che si estende per circa 10.000 mq e la cui costruzione è opera dell'italiano Fabio Nardi, comprende la creazione di un edificio nuovo e la ristrutturazione di sei già esistenti. Adiacente, il Museo Storico della città di Cracovia-Fabbrica di Schindler, uno dei luoghi più visitati della città; vicine sono la zona del ghetto nazista e la piazza intitolata, come quella più nota di Varsavia, agli Eroi del Ghetto. Qui lo scultore (anche) di opere religiose e nazionaliste Karol Badyna all'inizio degli anni 2000 ha installato 70 sedie di bronzo che trasformano lo spazio, fino a quel momento non gestito, in quello che è stato definito un *poetic container* della storia della Umschlagplatz della città¹⁵. Non distante il ghetto di Płaszów e vicino, come è ovunque vicino a Cracovia, il lager di Auschwitz-Birkenau.

Forse è più difficile che altrove, in un contesto dal così grave carico storico ed emozionale, mediare la vocazione alla 'disinteressata' ricerca artistica con quella educativa e pedagogica, che, così si direbbe, è la stessa collocazione dell'edificio a imporre e rendere ulteriormente necessaria. In un'intervista del 2014, l'artista Artur Żmijewski interrogava proprio su questo tema la carismatica direttrice del Mocak, Maria Anna Potocka:

Il Mocak – chiede Żmijewski – è parte di un struttura museale più ampia, si trova all'interno dei capannoni della fabbrica di Schindler. L'altra parte della struttura è una sorta di museo ebraico negli ex uffici della fabbrica, che fanno parte del Museo Storico della Città di Cracovia. Insieme formate un ibrido museale: il museo storico fornisce al Mocak un'ulteriore legittimazione, procura più visitatori?

La riposta di Potocka è, come sempre, molto decisa:

La filiale del museo storico – replica – non è affatto un museo ebraico, è il museo della storia dell'occupazione di Cracovia. Non costituiamo un ibrido e non siamo un'istituzione unica. La nostra contiguità è stata pensata come nel MuseumsQuartier a Vienna. Il biglietto è unico ma la maggior parte dei visitatori arriva con le visite organizzate e il loro tempo è limitato¹⁶.

Nel catalogo di *Polska-Izrael-Niemcy* però la *mission* (anche) ebraica del museo viene enfatizzata. Nel periodo della mostra inoltre era stata temporaneamente collocata nei pressi dell'ingresso al Mocak l'opera di Mirosław Bałka *Auschwitzwieliczka*, poi dal 2016 ingloriosamente depositata in un magazzino dell'Ufficio per il Festival di Cracovia.

Intermezzo 1: *Auschwitzwieliczka*

Chiunque abbia passato anche solo poche ore nella bella città di Cracovia sarà probabilmente rimasto colpito dai numerosissimi uffici e insegne turistiche che propongono, a prezzi stracciati, la visita in un unico 'pacchetto' di otto ore alle due maggiori attrazioni dei dintorni: il campo di Auschwitz e le storiche miniere di sale di Wieliczka. La gita a pagamento nei luoghi dell'orrore non è una caratteristica solo polacca. Anche a Kiev, ad esempio, vediamo reclamati funesti tour Čornobyl, e nella Federazione russa sembra vadano per la maggiore le Gulag-holydays. Ma l'accostamento fra il simbolo del male e un monumento naturale e artistico di inaspettata bellezza come Wieliczka crea un ulteriore effetto grottesco, o macabro, o forse anche comico. Anche grazie alla sua inflazione, è un *battage* a cui anche il turista molto facilmente si abitua. L'installazione di Bałka sovverte l'assuefazione, la trasforma, la deforma.

Heidegger – ha detto Zygmunt Bauman – ha scritto del passaggio dallo *Zuhanden* al *Vorhanden*. È un suo neologismo: *zu* significa "verso", "in", e *Hand*, mano: dato in mano. Le cose sono poi date, poste nelle mani. Non penso all'essenza della sedia, all'essenza del tavolo. Mi servo di loro, li uso. Mi sono "dati", non stupiscono, non lasciano sbigottiti, mi sono utili e basta. Ma se iniziano a comportarsi in maniera inaspettata? È solo allora che vediamo la "norma" e l'allontanamento da questa norma, ovvero la sua essenza convenzionale. Dallo *Zuhanden* passiamo al *Vorhanden*, ovvero a qualcosa che non mi viene dato in mano ma solo posto davanti, e mi invita/spinge/obbliga a venir usato, ovvero all'azione. Qui si basa il ruolo dello shock, della fuga dalla "normalità": sono una sorta di grilletto. Ne abbiamo parlato in occasione di Duchamp. Lo shock crea la situazione in cui sono possibili creatività e pensiero¹⁷.

Lo «shock» proposto da Bałka consiste in un corridoio di cemento lungo 17 metri e alto 3. Sul suo soffitto è incisa, come un'unica parola, la scritta *Auschwitzwieliczka*, attraverso cui passa la luce del sole.

Come altre opere celebri dello stesso artista (il *Korytarz mydlany*, il Corridoio di Sapone, esposto alla già menzionata mostra *Dov'è Abele, tuo fratello?* e due anni prima alla 45° Biennale di Venezia, o *How It Is*, in mostra alla Tate Modern nel 2009) anche *Auschwitzwieliczka* richiede la partecipazione attiva dello spettatore, il suo incunearsi, toccare, spostarsi nello spazio; forse far conto, all'interno della struttura, o nel misurarla all'esterno, sull'incontro con un altro, sullo sfiorarsi di corpi estranei.

Esposto a Cracovia nel 2010, come opera pubblica e temporanea, *Auschwitzwieliczka* è stato spostato qua e là nel vortice di bizzarre polemiche. Ora attende che l'Agenzia per il trasporto pubblico porti a termine dei lavori di sgombero per poter venire nuovamente esposto, e stavolta senza il probabile rischio di spostamenti immediati, nel cortile del Mocak.

Fig. 4 Miroslaw Balka, *AUSCHWITZWIELICZKA*, 2010, foto R. Sosin



Audi HBE F144

Bałka ha raccontato della genesi del video presentato alla mostra del Mocak, *Audi HBE F144*. Durante la visita di Benedetto XVI ad Auschwitz (maggio 2006) aveva acceso la televisione ed era rimasto colpito dall'aspetto della lussuosa automobile nera in cui viaggiava il papa, dalla piccola folla di altrettanto eleganti e impeccabili guardie del corpo che la circondavano. Come altre opere video di Bałka, anche questo è un *found footage*, ovvero utilizza immagini trasmesse da altra fonte. Riprese durante la trasmissione televisiva della visita del papa ad Auschwitz, 20 fermi immagine compongono una sorta di breve narrazione, resa ancora più singolare e astratta dalla presenza del logo *TVP Na żywo* [Televisione polacca. Dal vivo], che a volte va a sovrapporsi alla ben nota immagine del cancello di Auschwitz, quasi coprendone la parola *frei*, in una sorta di *mise en abyme* che mette in gioco il linguaggio stesso della comunicazione. «Il contrasto fra la storia e il presente costituisce qui una dissonanza così enorme che si ha l'impressione di una sovrapposizione fra mondi estranei»¹⁸, ha scritto Maria Anna Potocka.

Si ricorderà il contesto: la visita del colto papa tedesco ad Auschwitz aveva suscitato una sorta di aspettativa metafisica. Le sue parole sul silenzio di Dio avevano colpito gli uni e deluso gli altri. Non Dio era rimasto silente ad Auschwitz, ma la coscienza degli uomini, gli era stato replicato. D'altronde la formulazione rievocava direttamente un dibattito teologico, anzitutto ebraico, sul tacere, sul ritrarsi e contrarsi del divino di fronte al Male.

Non sanno gli infelici perché Dio non abbia nuovamente scosso la bacchetta magica,
perché un acquazzone non abbia spento i forni ad Auschwitz.
Io solo so che in quegli anni prigionieri
il Creatore trascorrevva le vacanze nel paese wo die Zitronen blühen
e giocava al solitario nei giardini di Castel Gandolfo¹⁹.

Per alcuni aspetti il video di Bałka sembra suggerire la stessa ironia surreale e tragica del testo di Pankowski. Sembra essere veramente Dio colui che avanza nella terra desolata, scortato da angeli belli e minacciosi, riparato da una corazza scura e lucente. Sembra essere Dio il papa che fra poco dirà di aver taciuto...



Fig. 5 Miroslaw Balka, fotogramma da *Audi HBE F144*, 2006

Fig. 6 Miroslaw Balka, fotogramma da *Audi HBE F144*, 2006



Bałka ha più volte parlato di come, anche, il caso abbia guidato la composizione di alcuni dei suoi video più noti: *Audi* (2006) è il risultato di un semi-casuale accendere la televisione, *Winterreise* (2003), di cui si parlerà in seguito, anche, del fortuito apparire, dietro il filo spinato di Auschwitz in un giorno di gelo, di un gruppo di caprioli. L'affidarsi al caso dell'artista polacco sembra però lontano, o comunque diverso dalla tecnica sovversiva – e poi legata alle ricerche sull'inconscio – dei dadaisti prima e dei surrealisti poi, che del 'caso' avevano fatto un loro emblema. Né si associa alle teorie, esposte ad esempio da Arthur Danto in un celebre saggio, sulla fine dell'arte²⁰. Bałka, nei suoi brevi video minimalisti e ascetici conferma una fiducia nella capacità dell'arte di interpretare e svelare la realtà, se non altro quando la pratica artistica non si disgiunge da un rapporto affettivo con l'oggetto osservato: «La maggior parte del mio filmare si basa su un contatto emozionale con la realtà» ha affermato in un'intervista²¹. Un rapporto che include, o meglio si fonda, su una base fisica, corporale, spesso intrisa di una sorta di erotismo. Per la definizione dello 'spazio' delle sue opere, come ha spesso ripetuto, è fondamentale, dirimente la proporzione del proprio corpo: 190 centimetri di altezza, la larghezza è quella delle braccia spalancate. Seppur con mezzi espressivi diversi, Bałka sembra esprimere sentimenti analoghi a quelli di un'altra grande scultrice, Alina Szapocznikow: «Sono convinta – è una frase di Syapocynikow spesso citata – che fra tutte le manifestazioni del transeunte il corpo umano sia la più sensibile e unica fonte di ogni gioia, di ogni dolore, di ogni verità»²².

E dunque anche le riprese video, rese possibili da strumenti e tecnologie che possiamo identificare con qualcosa di impersonale, reificante, 'asessuato', per Bałka diventano un mezzo di espressione possibile solo quando, alla fine degli anni Novanta, la telecamere diventano piccole, leggere e maneggevoli, tali da poter essere tenute in tasca, usate senza modificare la posizione del corpo, quando anzi ne proseguono il movimento²³. Come in *Carousel* (1999-2004), amato da Zygmunt Bauman, dove le baracche di Majdanek girano vorticosamente davanti agli occhi dello spettatore, seguendo il movimenti dell'artista che le riprendeva girando su se stesso, finché non era caduto a terra²⁴. «Questi film

– scrive Julian Heynen – sono al tempo stesso immagini di determinati luoghi e situazioni e immagini del corpo, la dimostrazione del condizionamento fisico di ogni tipo di percezione»²⁵.

Un'aspirapolvere: è così che, in un linguaggio volutamente domestico, Bałka ha più volte definito la funzione della sua videocamera.

La videocamera è per me una sorta di aspirapolvere. Scelgo dei luoghi che voglio spolverare, portar via lo sporco o altre cose che non conosco e che vi sono sparpagliate. Poi torno a casa, tolgo il sacchetto dell'aspirapolvere e ne rovescio il contenuto sul tavolo. Rovisto e scelgo. Quindi sistemo i frammenti che ho scovato in modo tale da renderli visibili²⁶.

L'immagine 'rapita' al reale è dunque qualcosa capace di aspirare le rimanenze, i rifiuti del visibile. Una volta raccolte le immagini, è precisamente da questa massa indistinta di 'spazzatura' che è possibile estrarre un significato – solitamente da centinaia di ore di girato Bałka condensa un'opera di video di due, tre minuti²⁷. Già Bauman aveva notato l'attenzione di Bałka per i residui, il *recycling*: esemplare in tal senso l'installazione *Mydło*, Sapone, dove l'artista assembla le rimanenze delle saponette usate dalla nonna, che vanno a formare una lunga, flessibile colonna dove si allineano le giornate e i loro cascami²⁸. Un'attenzione ai piccoli oggetti, agli avanzi, che ha un'origine molto chiara, e sempre sottolineata dall'artista, nella sua stessa ascendenza sociale (il nonno era intagliatore di lapidi, il padre vi incideva gli epitaffi), e nella modesta – e oggi già quasi leggendaria – abitazione avita nella cittadina di Otwock, sede dell'atelier dell'artista.

Ma l'idea stessa di *resto*, di rimanenza, si collega anche, per più versi, alla storia di Israele e dello sterminio. Dai tempi di Isaia, come si legge nella Bibbia, quel 'popolo di sacerdoti' non costituisce mai (mai più?) un insieme organico e trionfante. Esso è «il resto di Israele, gli scampati alla casa di Giacobbe»²⁹. Israele è sempre, solo un resto, un frammento di un tutto inevitabilmente perduto. *Sheyres-hapleyte* (*She'erit Hapleità* in ebraico) ovvero «il resto dei sopravvissuti», o addirittura «la rimanenza del residuo di un residuo»³⁰: così come la maggior parte dei DP, i sopravvissuti parlanti yiddish, si autodefiniva³¹.

Sono 'resti', nell'opera di Bałka, le immagini rubate ai lager, nei pellegrinaggi a Treblinka, ad Auschwitz: come in *Winterreise*, nel

causale incontro con lo sguardo dei caprioli; come in *Carrousel*, nel vorticare delle immagini delle baracche di Treblinka. Bałka non si scaglia contro l'uomo e la natura, non accusa il silenzio del Cielo. Il suo richiamo alla responsabilità individuale (alla *propria* responsabilità individuale) ha il tono dimesso di una comunicazione fra amici:

Il mio interesse nel passato – ha detto un'intervista del 2009 – è nato quando ho iniziato a lavorare più spesso a Otwock. Ad andare sempre più spesso a visitare quei cimiteri ebraici devastati. A volte portavo con me degli ospiti, critici o curatori di tutto il mondo. E a un certo punto mi sono chiesto: e io, cazzo, cosa faccio oltre a portare in visita questa gente e a fargli vedere quali sono in Polonia le manifestazioni di antisemitismo locale, che sono certo dovute a stupidità, ma anche profondamente radicate? E ho cominciato a fare i conti con me stesso. Mi sentivo responsabile, sentivo un obbligo a occuparmi di questo tema. Era la più semplice domanda possibile rivolta a me stesso: "E io, cazzo, cosa faccio?" E la risposta: "È la mia personale resa dei conti"³².

Winterreise, probabilmente il più celebre video di Bałka, non era presente nella mostra del Mocak: per semplici motivi di conformità con le altre opere esposte, mi ha detto Maria Anna Potocka in un incontro privato (Cracovia, 16.07.2018). Avendo bisogno di due pareti su cui proiettare contemporaneamente le diverse parti del video, mal si sarebbe coordinato con altre opere di dimensioni più ridotte. Trattandosi però, a giudizio di chi scrive, di una delle più straordinarie opere dell'arte contemporanea polacca, dedico ad essa il secondo intermezzo.

Intermezzo 2: *Winterreise*

Il video si compone di due parti: *Pond* e *Bambi*. Nel primo vediamo uno stagno, circondato da alberi. È il luogo dove venivano gettate le ceneri dei cadaveri cremati. Immagini apparentemente innocue, il cui contenuto, come nota Eleonora Jedlińska, è leggibile tramite la nostra conoscenza della Shoah, la memoria individuale e collettiva di quei tempi³³. Nel secondo, alcuni giovani caprioli si accostano a un filo spinato, osservano un attimo lo

spettatore, si allontanano timorosi. La prima suggestione è quella dell'indifferenza della natura, del proseguire della vita al di là dell'umano, dell'innocenza di ogni sua manifestazione – un'innocenza per noi incomprensibile e dolorosa.

Non una nuvola ha coperto il vostro vile azzurro,
che come sempre mostrava il suo falso splendore;
il sole, rosso come un carnefice feroce, ha continuato il suo corso;
la luna, come una vecchia puttana, come una peccatrice, è uscita di
notte a passeggiare,
e le stelle ammiccavano luride come occhi di topi
[...]

Come fate a rimanere così belli, voi cieli azzurri, mentre ci stanno
massacrando?

(Yitzhak Katzenelson)³⁴.

Ma, in particolare nel secondo video, si intrecciano ulteriori motivi. Bambi – ed è questa una citazione già spesso usata da Bałka – il celebre film della Disney, uno di quelli di maggior successo della casa distributrice e considerato l'ultimo del suo 'periodo d'oro', è stato distribuito nel 1942, l'anno della conferenza di Wannsee. Non è questa l'unica volta che l'artista indica l'incongruenza grottesca (o forse i sottili legami) fra la catastrofe europea e le apparentemente innocenti immagini della fabbrica

Fig. 7 Miroslaw Bałka, *Winterreise*, 2003



del divertimento – vedi ad esempio il disegno del 2015 *Tweety 1942*³⁵, dove il celebre canarino giallo perennemente minacciato di morte dal gatto Silvestro, smagrito e preoccupato, poggia i piedi sulla data rovesciata della propria nascita – ancora una volta il 1942. Ma, a differenza di Titti/Tweety, che, benché debole e perseguitato (ma anche maligno e vendicativo), non ha caratterizzazioni etnico-religiose, *Bambi (Bambi: Eine Lebensgeschichte aus dem Walde, 1923, di Felix Salten, pseudonimo dello scrittore ebreo ungherese Siegmund Saltzman)* è un capriolo ebreo. Il personaggio di Salten si esprimeva in un tedesco decisamente yiddishizzante, cosa di cui venne accusato, fra gli altri, da Karl Kraus, che lo imputava di *mauscheln*, di *jüdeln*³⁶. L'intera storia dell'animaletto alla mercé della crudeltà degli uomini è una parabola sulla condizione ebraica, sulle trappole dell'assimilazione. Secondo la leggenda, consigliato a Disney addirittura da Thomas Mann, amico di Salten nell'esilio svizzero, *Bambi* è anche stato definito il primo romanzo ambientalista – benché la sua posizione riguardo alla possibile convivenza fra animali e umani non sia certo positiva. Se nulla di tutto ciò traspare nel film disneyano, questa trama si esplicita in maniera misteriosa, enigmatica, nelle immagini (essenziali e bizzarramente struggenti) di Bałka, che, anche in questo caso, sembrano attingere a strati più profondi del visibile.

Il giorno dell'inaugurazione, nella primavera del 2003, fuori dalla galleria dove veniva mostrato il video³⁷, un baritono accompagnato al pianoforte intonava il *Winterreise* di Schubert – l'opera simbolo del romanticismo europeo. Vi si descrive il viaggio solitario di un viandante disperato per una delusione d'amore in una natura fredda e inospitale, nella quale però il pellegrino trova rispecchiamento e, infine, una sorta di consolazione. Un pellegrino che, fin dalle prime battute, si definisce *fremd*, straniero. Una situazione esistenziale forse immanente a questa figura, e dalla quale non può esistere via d'uscita: «Straniero sono giunto, straniero mi allontano»³⁸. È in questo ciclo di *Lieder* la descrizione forse massima del paesaggio romantico, che al tempo stesso sovrasta, include e rappresenta l'anima del viandante, una natura densa di significati nella quale la presenza umana crea un complesso gioco di corrispondenze³⁹. Il pellegrino di Miroslaw Bałka (che appunto definisce 'pellegrinaggi' i suoi viaggi solitari ad Auschwitz, Majdanek, Treblinka) si trova a osservare una natura nella quale l'attribuzione di senso dovuta alla presenza umana, al senti-

mento, è bizzarramente deformata. *Winterreise* è dunque una resa dei conti con l'eredità romantica (distante nel tempo ma ancora così presente nel nostro modo di percepire il reale), con il lascito di Schubert, e, nelle arti figurative, di Caspar David Friedrich: un mondo spesso spaventoso, pieno di simboli, ma dove anche l'*unheimlich* può trovare un suo significato e dove è possibile abbandonarsi persino alla morte: *Ich bin nicht wild, Sollst sanft in meinen Armen schlafen* [Non sono cattiva, dormirai tranquilla fra le mie braccia, sussurra, nel bosco tedesco, la morte alla fanciulla]⁴⁰.

Pur senza prescindere – ma anzi sottolineando – le limitazioni della percezione individuale, sempre, inevitabilmente, circoscritte al proprio corpo, Bałka, in questo video e altrove, sembra riuscire a compiere una sorta di doppio salto carpiato, ad attingere a un'esperienza, o brivido metafisico come lo definiva Stanisław Ignacy Witkiewicz. Le immagini proposte dall'artista si direbbero anticipare i più recenti studi riferibili alla categoria del post-umanesimo, e in particolare quelli che, senza mezzi termini, «superano la cornice dell'umanesimo orientato in senso antropologico, testologico, costruttivista»⁴¹. Cancellando la differenza ontologica fra umano e animale, fra umano e non umano, la 'prospettiva biosemiotica' avvocata da questi studi consente di «portare alla luce ciò che era stato omissso: il fenomeno inesauribile della vita»⁴². La permanenza della natura (una natura 'contaminata', nella definizione di Martin Pollack), una natura che ingloba il male, che ne viene modificata, che ne è, letteralmente, inquinata e nutrita, ci indica, nelle immagini di Mirosław Bałka, una strada che non porta a superare il conflitto e a identificare vittime e carnefici su un astratto piano morale, ma che conduce a una visione diversa, 'decentrata' dell'orrore. Se da un punto di vista meramente intellettuale non ci è possibile operare il salto fra una percezione legata alla nostra limitata e individuale esistenza fisica e quella biologica, 'paesaggistica', 'ambientalistica', universale o multiversale, propugnata dalla nuova scienza, l'arte può, forse, offrirci uno spiraglio di conoscenza diversa, allargata. E ci suggerisce anche che, sebbene il male sia stato compiuto indiscutibilmente da alcuni e non da altri, esso è, in qualche misura, parte di un retaggio umano, di un processo all'interno del quale ci troviamo a vivere, abitare, condividere (in una recente mostra di Mirosław Bałka a Bruxelles presso la Galleria Dvir⁴³, una delle installazioni consiste in un dispositivo sonoro che ripete a ciclo

continuo: *Eichmann; Dumann; Ichmann; Youchmann; Hechmann; Shechmann; Itchmann; Wechmann; Youchmann; Theychmann...*).

Artur Żmijewski: Berek

Agli opposti della poetica di Bałka si situa un altro protagonista della scena artistica polacca, Artur Żmijewski (1966). A differenza del 'concettualismo contemplativo' di Mirosław Bałka, la cui tecnica impone «una riflessione interiore al tempo stesso intima e spietata», a una sorta di «esercizi spirituali laici»⁴⁴, l'arte di Żmijewski è apertamente provocatoria, gioca senza remore con le emozioni più forti, con la brutalità e la violenza e si propone come una imponente azione politica, che esige dallo spettatore non solo una partecipazione attiva, ma gli impone una diretta scelta di campo. La mostra del Mocak ne ha ospitato una delle opere più controverse, il video *Berek*⁴⁵. *Berek* è sia la denominazione polacca del gioco di acchiappare che il diminutivo (polacco) del nome ebraico/yiddish Ber. *Berek* è anche il modo in cui viene chiamato il giocatore 'infetto' e separato dal resto del gruppo che, con il suo tocco, può trasportare su altri il proprio marchio di esclusione. Pur non essendo nota a chi scrive l'etimologia della denominazione, è facile supporre che l'appellativo ebraico abbia una relazione diretta con il significato del gioco – e almeno ciò è quanto appare nell'opera di Żmijewski, come si vedrà in seguito.

Berek è un video realizzato nel 1999, della durata di 4'30", girato in parte nella cantina di una casa privata, e in parte nella camera a gas di un campo di concentramento⁴⁶. I protagonisti sono un gruppo di uomini e donne di età diverse, completamente nudi. Inizialmente vergognosi, impauriti e paralizzati dal freddo (il video è stato girato in inverno), giocano poi con sempre maggior vigore, mescolando aggressività, divertimento ed erotismo. Ha scritto Żmijewski:

La somiglianza visiva fra le due situazioni [la morte per gas e il gioco], è grande. Ma stavolta non è successo nulla di male. Non stiamo osservando una tragedia, ma un gioco infantile, innocente. Sembra una situazione clinica all'interno di una terapia psicologica, quando si fa ritorno agli eventi traumatici che hanno causato il sorgere di un complesso. Gli eventi vengono ricreati quasi come a teatro⁴⁷.

La storia può venir riproposta dall'arte solo come gioco, parodia, provocazione. All'arte spetta la capacità di *odczarować*, di 'togliere il sortilegio' alla storia. Il video di Żmijewski potrebbe essere simile alle operazioni fotografiche di Zbigniew Libera (1959) del ciclo *Pozytywy* del 2004, dove l'artista ricrea celebri immagini di guerra e di morte, immagini più volte riprodotte e fortemente codificate all'interno della cosiddetta memoria collettiva: come il cadavere di Che Guevara attorniato da militari boliviani, la bambina del villaggio vietnamita di Trang Bang che fugge da un attacco al napalm nel 1972, i soldati nazisti che, nel 1939, rimuovono la barriera che demarcava la frontiera fra la libera città di Danzica e il Reich, o i prigionieri di Birkenau II al momento della liberazione da parte dei soldati ucraini dell'Armata Rossa. Queste e altre immagini simbolo del trauma storico vengono trasformate dall'artista in scenette candide e, nel confronto con l'originale, dolorosamente comiche.

Abbiamo sempre a che fare – ha detto Libera – con le immagini ricordate delle cose, mai con le cose in se stesse. E ho voluto usare proprio questo meccanismo del guardare e del ricordare [...]. È attraverso queste scene innocenti che possono svelarsi i flashback delle crudeli foto originali⁴⁸.

Si tratta dunque, per Libera, di un gioco paradossale grazie al quale restituire veridicità al passato, mettere lo spettatore in contatto «con le cose in se stesse». Resta da chiedersi però a quale 'trauma', a quale 'complesso' faccia riferimento Żmijewski. Anche se, forse, alcuni singoli polacchi sono stati uccisi nelle camere a gas (e alcune migliaia di prigionieri di guerra sovietici, e alcune centinaia di rom e di malati di mente), questo macabro spazio è il simbolo *par excellence* della morte ebraica. «Una morte all'ingrosso [...], disgustosa» come ne scriveva il poeta del ghetto di Varsavia Władysław Szlengel⁴⁹. Più provocatorio, più 'liberatorio' dal fardello del retaggio storico, tanto caratteristico per la Polonia, sarebbe stato, forse, un gioco simile, realizzato fra i resti della strage di Katyn, o intorno alla carcassa dell'aereo presidenziale a Smolensk, o anche solo nei luoghi simbolici dell'Insurrezione di Varsavia (alla quale avevano comunque preso parte molti ebrei, anche se spesso sotto mentite spoglie)⁵⁰.

L'opera di Źmijewski ha comunque, come sempre in questo artista, un grande impatto emotivo e anche, se è possibile usare questo termine, 'estetico'. Va probabilmente a suo onore la diversità di interpretazioni che essa propone. Ad esempio, Wlodek Goldkorn, che dedica un certo spazio alla mostra del Mocak nel suo libro autobiografico *Il bambino nella neve* e definisce *Berek* «l'opera più controversa mai concepita sul tema»⁵¹, così lo descrive:

In una cantina, tre uomini e tre donne nudi si rincorrono per acchiapparsi l'un l'altro. All'inizio i loro movimenti sono lenti e giocosi, ma via via che si procede si fanno sempre più violenti e tragici. A un certo punto siamo in una vera camera a gas, sigillata. I performer sono quattro, tutti maschi, e il gioco è violentissimo e rapidissimo. Il tocco della mano sulla natica o sulla spalla nuda equivale a una condanna a morte⁵².

Secondo l'artista, però il senso dell'opera non starebbe tanto nel ricreare una forma di shock emotivo ed estetico in grado di far riavvicinare gli spettatori (e i protagonisti dell'opera stessa) alla 'realtà delle cose' bensì nel suo ribaltamento. In un'intervista rilasciata a Rafał Jakubowicz nel 2003, ribadisce la somiglianza fra la scena di *Berek* e il setting terapeutico:

Si fa ritorno alle situazioni traumatiche che hanno portato alla nascita del complesso. [...] Il riso nella camera a gas diventa dunque il segno di rottura del trauma [...] e dei metodi ritualizzati (e dunque morti) per "celebrarlo"⁵³.

Berek condensa alcuni dei temi molto presenti nell'opera di Źmijewski: la nudità dei corpi, la loro disarmante debolezza, fragilità, vulnerabilità; lo stupore (e il divertimento infantile), di chi si ritrova, in situazioni impensate, privo degli attributi del censo sociale, del genere, del potere⁵⁴; e l'intensa carica erotica che può emanare da corpi anche imperfetti⁵⁵.

Benché molti anni siano passati dal suo vernissage, *Berek* continua a suscitare aspre polemiche. Quando, nel 2011, era stato presentato all'interno della mostra curata da Anda Rottenberg, *Tür an Tür. Polen-Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte/ Obok. Polska-Niemcy. 1000 lat historii w sztuce* nel Martin-Gropius-Bau di Ber-

lino, diverse organizzazioni ebraiche ne avevano chiesto, e ottenuto, la rimozione. Quando però nel 2012 Żmijewski era stato direttore della Biennale di Berlino il video, colà mostrato all'ultimo piano della galleria Kunstwerke, non aveva suscitato nessuna indignazione (ma potrebbe trattarsi dell'unico caso in cui il video non ha suscitato scandalo). Altre proteste si sono elevate per la presenza di *Berek* nella mostra del Mocak. La stessa Potocka mi ha detto di aver ricevuto, a causa sua, alcune minacce anonime di morte, giunte anche dagli Stati Uniti. E questo benché il video venisse mostrato dietro un'apposita parete in cartongesso e con l'avvertenza che le immagini avrebbero potuto urtare la sensibilità dei visitatori⁵⁶. Queste veementi richieste di censura propongono ovviamente questioni generali: su chi abbia il diritto di parlare di cosa, ad esempio – e si veda qui la molto inquietante discussione, anzitutto statunitense, sulla *Cultural Appropriation*. Senza potersi dilungare su questi temi, vale comunque la pena notare al margine che, in Polonia, tali richieste o suscitano fiere asserzioni di orgoglio nazionale (come si sente spesso nei discorsi «Saranno adesso gli ebrei a dettar legge ai nostri artisti polacchi? Lamentatevi col rabbino, e smammate!») oppure anche una caricaturale 'sofferta adesione': come sul portale «wPolityce.pl», dove si sosteneva che, pur di appoggiare uno squallido artista di sinistra, i giornali appartenenti a quest'area (*Gazeta Wyborcza*) arrivano a sostenere gli antisemiti, dimenticando gli insegnamenti di Giovanni Paolo II⁵⁷. Il tutto, si può immaginare, con grande soddisfazione di Żmijewski che, come già accennato, è uno dei più fieri paladini della partecipazione politica diretta dell'artista nel contesto sociale⁵⁸.

Rimangono comunque aperte una serie di questioni, che così riassume la già citata Eleonora Jedlińska, l'autrice, in Polonia, del primo volume dedicato all'arte dopo la Shoah:

[T]he most important question is how the artist could motivate a group of adults to play, naked and full of joy, inside a "gas chamber". Note that we are talking about a group of adults from a country where the horrors of the Holocaust are supposed to be an important part of everyone knowledge and heritage. Why didn't anybody refuse to participate? [...] The film of Artur Żmijewski reflects the disintegration of both our understanding and empathy with the Holocaust victims. It shows how the need for provocation dominates the generation of the people born many years after the war⁵⁹.

La coppia del futuro venuta da Berlino

*L'arte in se stessa è un fenomeno transgender,
che si colloca fra le realtà, fra i sessi, fra la verità e la finzione,
che lotta contro ogni barriera,
che non smette di sognare una trasformazione radicale.*
(Paweł Leszkowicz)⁶⁰

Chissà se Eleonora Jedlińska definirebbe provocatoria anche la visita ad Auschwitz dei 'gemelli ermafroditi del futuro'⁶¹ Eva & Adele. In maniera non convenzionale, una loro foto compare nel catalogo, benché non fosse presente alla mostra. Ma la partecipazione di questa coppia straordinaria, definita «*one of the most radical pieces of contemporary art*»⁶² era troppo importante per i curatori e per la stessa direttrice del Mocak per non proporla almeno sulle pagine del volume a stampa. Nella parte del catalogo dedicata alla Germania abbiamo dunque una delle 'solite' foto scattate dai turisti ai cancelli di Auschwitz. La stessa presenza della coppia, volutamente incongrua e leziosa, si propone di scardinare ogni estetica di segregazione ed esclusione. L'immagine si distingue dalle altre per l'intensità dei colori: sul paesaggio quasi interamente nero (le baracche, il cancello, il filo spinato) e bianco, il bianco uniforme del cielo e della neve, incedono in maniera elegante, tenendosi per mano, due suore. La foto documenta una visita ad Auschwitz fatta nel 2012 insieme alla curatrice Delfina Piekarska: «una performance il cui scopo era rendere onore alle vittime, ma era anche espressione dell'obbligo morale a rammentare cosa fosse successo in quel luogo»⁶³. Anche le due figure abbigliate da suora sono ovviamente in bianco e nero; il monocromatismo è interrotto però dal rosa squillante degli ombrelli vezzosi, dei guanti e dei bottoni dei cappotti, il cui colore si riflette nelle macchie rosse lontane, già oltre il cancello, delle giacche a vento di alcuni visitatori. Le due donne sono identiche, nel vestito e nell'andatura, anche se una è più alta dell'altra; sul loro viso aleggia un sorriso gentile. Pur trattandosi di un'immagine esteticamente bella e singolare⁶⁴, il suo senso sta primariamente nella storia delle persone raffigurate. Eva e Adele sono arrivate nel 1989 a Berlino con una nave spaziale, vengono direttamente dal futuro. In realtà, di esse l'una, la più alta e all'anagrafe ex maschio, Eva, aveva la cittadinanza austriaca; la più rotondetta Adele, dallo sguardo meno malinconico,

era invece probabilmente berlinese di nascita. Stupisce gli intervistatori non germanici il pesante accento tedesco dei due angeli futuribili, un accento che esse non fanno niente per nascondere e che restituisce a queste figure singolari non solo un carattere pienamente terreno ma anche ne riflette, dietro una maschera così esagerata da superare ogni limite del kitsch e del *camp* più estremo, un impegno artistico e una missione etica ed educativa germanicamente profonde, inamovibili.

«Ovunque noi siamo, c'è il museo» («*Wherever we are, is Museum*»), è uno dei loro slogan, per i quali hanno anche disegnato una sorta di annulli postali (gli altri: «*Eva & Adele: Work of Art*»; «*The Begining After the End of Art*»; «*Over the Boundaries of Gender*»), coronati da un neologismo che ne sintetizza l'aspirazione: *Futuring*, e da una preposizione latina: *cum* [con]. Perché le foto, che rappresentano la maggior parte della produzione di Eva & Adele, non sono mai scattate dalle artiste stesse, ma da passanti casuali. Il fotografo, spiega Eva in un'intervista, «è per noi una persona che, scattandoci una foto, fa al tempo stesso il proprio autoritratto. Il modo in cui ci ritrae rivela anche la sua visione del mondo, e il suo atteggiamento nei nostri confronti»⁶⁵. A ogni fotografo viene data una cartolina con un timbro e uno slogan, e la preghiera di mandare la foto all'indirizzo dell'atelier. E ogni immagine di Eva & Adele porta appunto questa firma: *cum*, 'con', con la partecipazione di altri esseri umani. Il corpo artistico e performativo, il corpo ermafrodita e plurale delle due emissarie del futuro si sottrae a qualsiasi definizione e catalogo, sfugge al biopotere, si muove in uno spazio diverso. E ciò a seguito di una disciplina ferrea, di un ordine assoluto a cui, in nome dell'amore dell'arte e dell'amore reciproco di una verso l'altra, dal 1989 (data del matrimonio fittizio al Martin-Gropius Bau di Berlino, seguito da un matrimonio vero ben 10 anni dopo) Eva & Adele hanno deciso di sottoporre le loro esistenze personali.

Non conosciamo i loro veri nomi (ma Eva & Adele suona, anche in tedesco, abbastanza simile a Eva e Abele: la prima donna che dà la nascita al figlio innocente, che dimentica Caino, che permette l'avvenire di un'umanità gentile, avulsa dal male), non sappiamo nulla della loro vita precedente, dei loro studi di arte, delle amicizie. Nel loro sito (www.evaadele.com) alla voce cv appaiono i seguenti dati:

- *EVA & ADELE – KOMMEN AUS DER ZUKUNFT / COMING OUT OF THE FUTURE*
- *EVA ADELE*
- *Körpergröße/Height 176 161*
- *Oberweite/Bust 101 86*
- *Taille/Waist 81 68*
- *Hüfte/Hip 96 96*
- *WO WIR SIND IST MUSEUM – WHEREVER WE ARE IS MUSEUM*
- *EVA & ADELE live and work in Berlin.*

Nel 1991, per una scelta condivisa e ribadita da decisioni legali e documenti notarili, le due persone che erano Eva & Adele si sono fuse in un essere unico. L'essere unico deve essere confortato da tre ore di *maquillage* giornaliero, sempre uguale, da un'accurata rasatura del capo, dalla scelta meticolosa e programmata in anticipo di vestiti e accessori, fra cui trionfa il colore rosa. Perché la passerella, la galleria, il museo di Eva & Adele è ogni istante della vita, è la strada, è l'autobus (mai preso di notte, per ragionevole paura di aggressioni); è l'incontro con ogni sguardo curioso e divertito, al quale rispondono sempre con un sorriso luminoso: perché l'umanità del futuro sarà gentile, sorridente, affettuosa, non conoscerà barriere di genere e di classe. Il loro esperimento è stato definito ancora più radicale di quello, ad esempio, di Marina Abramović e Ulay, che per 12 anni hanno trasformato in performance la loro relazione, o l'ascetismo di Roman Opałka, che ha dedicato il tempo della sua vita a dipingere il tempo; ma Opałka viveva riservato, quasi un eremita; e la relazione, anche artistica, pur fra due personaggi così radicali come Abramović e Ulay è iniziata ed è finita, lasciandone sostanzialmente integra l'identità umana e artistica. L'artista di Belgrado ha detto che

il contatto fra le due energie, maschile e femminile, [allora] dava vita a qualcosa che chiamavamo 'That self'. Era una terza energia, completa, priva di ego, l'unione fra l'elemento maschile e quello femminile. La forma d'arte più sublime⁶⁶.

E forse Eva & Adele incarnano realmente «*that self*»?

Sempre insieme, sempre sorridenti, serene, ma attente ad evitare il conflitto, a schivare le offese, per reagire alle quali hanno

elaborato una serie fissa di comportamenti, di silenzi e parole. Al polso, due braccialetti rosa, che non tolgono mai, con una piccola stella di Davide. Il rosa, come non smettono di rammentare, era il colore che marchiava gli omosessuali nei lager.

Nel 2012 il Mocak ha organizzato una grande mostra delle due artiste, e ne ha pubblicato uno splendido catalogo con otto saggi in polacco e in inglese. La mostra era stata accolta con un moderato favore⁶⁷. Sul quotidiano *Gazeta Krakowska* ne scriveva con una certa condiscendenza Urszula Wolak:

Guardando le opere di Eva & Adele avevo l'impressione che il futuro avesse fatto il suo ingresso proprio al Mocak. La mostra delle loro foto, dei costumi e dei video è semplicemente affascinante, come d'altronde lo sono le due artiste, che mercoledì scorso passeggiavano per il museo in incantevoli abiti rosa e scintillanti stivaletti neri⁶⁸.

Ne è quasi un commento diretto il breve articolo di Dorota Jarecka sulle colonne di *Gazeta Wyborcza*, secondo cui Eva & Adele «nel mondo artistico funzionano come due strampalate, innocue e divertenti», un atteggiamento questo ancora ben distante da una reale accettazione: «provino anche soltanto a passeggiare per le strade di Cracovia»⁶⁹, concludeva la critica con amarezza.

Ernst Volland: lo spaventoso 'album di famiglia del discorso collettivo'

In un'ampia (ed estremamente critica) recensione di Izrael-Polska-Niemcy pubblicata online, il docente della Rutgers University Jason Francisco dedica forse l'unico, parziale apprezzamento alle due foto qui esposte di Ernst Volland (1946): «*the artist's point is clever*», ammette lo studioso americano. Nella ampia sala espositiva che ospitava la mostra (per entrare nella quale era necessario passare sotto una replica del famoso cartiglio del cancello di Auschwitz a opera di Grzegorz Klaman, con la dicitura grottesca *Kunst macht frei*), a una certa altezza dal pavimento erano appese due delle 'immagini marchiate a fuoco', gli *ausgebrannte Bilder* dell'artista tedesco. Le immagini, di grandi dimensioni (entrambe 140x100), sono ben

note foto di un busto di Hitler e delle recinzioni di filo spinato di Auschwitz, rifotografate più volte dall'artista e rese quasi indecifrabili attraverso un complesso processo da lui inventato. Come nota anche Francisco, l'immagine resa così imprecisa, priva di contorni netti e trasformata in un assemblaggio violento di macchie in chiaro-scuro, invece di perdere incisività ne acquista. Essa si trasforma in un oggetto carico di una nuova forza emozionale, gravido della minaccia degli incubi, tanto più terribili quando evanescenti, sfuggenti, impossibili da descrivere. Il procedimento di Volland trasfigura immagini viste più volte e rese opache dalla ripetizione e dalla noia restituendovi tutta la loro insondabile minaccia. «*The artist's point is clever*»: ma, benché «*clever*», secondo Francisco il procedimento impiegato dall'artista tedesco «*is much more a comment about iconicity itself than about Hitler and Auschwitz in particular*»⁷⁰. Benché in forma diversa, la critica di Francisco, che coinvolge tutti gli autori presenti nella mostra, nonché l'idea stessa dell'esposizione, sembra ripetere alcune delle accuse, spesso violentissime, di cui era stato fatto oggetto Norman Kleeblatt al tempo della mostra newyorkese *Mirroring Evil*⁷¹, alla cui base si trova la convinzione dell'unicità di Auschwitz, dell'impossibilità di inserirlo all'interno di un *continuum* storico e di paragonarlo ad altre tragedie della storia umana. Gli artisti infatti, per poterlo descrivere, dovrebbero trovare una strada che faccia astrazione dalle tematiche della rappresentazione, ovvero che le sublimi in forme espressive irripetibili e mai viste. A prescindere dalla fondatezza o meno di una tale richiesta, non è questo il caso di Ernst Volland, che effettivamente lavora con la stessa tecnica su immagini di fatti storici diversi. Anche altri artisti hanno scelto di trasformare la nettezza dei contorni di immagini fotografiche iconiche della storia recente in linee sfocate, indeterminate, ribaltandone gli elementi di valore: la foto sfocata è una foto «fatta male»; in questi casi è, usando la stessa terminologia di Volland, il mezzo per «contrabbandare» contenuti diversi o meglio ristabilire un diretto rapporto emotivo fra lo spettatore e l'immagine. L'indeterminatezza è, in particolare, fra le tecniche usate da Gerhard Richter già da metà degli anni Sessanta; l'esempio forse più celebre di questa procedura è *September* del 2005, dove l'immagine delle Torri Gemelle in fiamme viene

appannata e confusa con l'utilizzo di una spatola, fino a diventare quasi irriconoscibile. Secondo Anthony Downey, autore di *Art and Politics Now*,

This apparently unremarkable painting is defying, and therefore questioning, the spectacle of the events on which it is based and its relentless reproduction. History, and the trauma associated with these events, seems to be defying both representation and simplistic interpretation⁷²;

lo stesso senso di sfida lo troviamo nelle immagini marchiate a fuoco di Volland. In questa serie, alla quale lavora ininterrottamente dagli inizi degli anni Novanta, Volland propone inoltre un vero e proprio catalogo o archivio delle immagini fotografiche fondamentali della storia tedesca, dalla nascita del nazismo, alla Seconda guerra mondiale alla RAF ai movimenti neonazisti e altro: giocando con lo spettatore che viene sfidato a riconoscerle in quello che spesso è, a prima vista, un mero gioco di ombre. Si crea così un peculiare gioco di riflessi fra autore e spettatore, fra uno spettatore e l'altro: l'embrione di una comunità, di una memoria collettiva. Come gli altri artisti qui menzionati, o forse in modo ancora più evidente, Ernst Volland si attiene, reinventandola, alla regola immanente dell'arte concettuale e postconcettuale: la centralità di colui che osserva su colui che crea, come sintetizza Benjamin Buchloh, professore di Arte moderna all'Università di Harvard: «*[I]n contemporary montage procedures the ultimate subject is – following Barthes's brilliant prognosis – always the reader/viewer*»⁷³.

Come gli altri artisti qui menzionati, o forse in modo ancora più evidente, Ernst Volland tradisce una diretta vocazione politica. La fruizione delle sue immagini, sebbene esse possano certamente guadagnare da un commento, è possibile in maniera immediata; non sono indispensabili, come solitamente nell'arte contemporanea, titoli, commenti, spiegazioni. Gli *ausgebrannte Bilder* hanno l'immediatezza sfrontata di un manifesto, l'aggressività di una prima pagina di giornale, la sottigliezza di un richiamo all'inconscio. Come ha scritto Izabela Kowalczyk:

Le sue immagini si muovono fra il fotomontaggio, che dai tempi di Eisenstein, Höch e Heartfield è sempre stato politico, e l'espe-

rimento surrealista, che si immerge nel sogno e nell'inconscio e dalla fotografia documentaria scivola nel gioco dell'immaginazione. È a questo che gli serve l'indefinitezza dell'immagine, a contrabbandare l'arte oltre la frontiera della politica, e la politica oltre la frontiera dell'arte.⁷⁴

Citando le riflessioni di Dominick La Capra sulla malinconia e la sua capacità di bloccare il processo di superamento del lutto, Izabela Kowalczyk sembra comunque indicare la possibilità di un'arte in grado di «elaborare gli eventi del passato in modo tale che essi non si ripresentino nuovamente»⁷⁵. Ma questa è, forse, una richiesta eccessiva. Forse, né l'arte né la bellezza salveranno il mondo⁷⁶, e non lo farà, forse, neanche un'arte che abbia rinunciato alla programmatica ricerca della bellezza. Anche in un mondo per sempre non redento l'arte però può conservare una funzione salvifica: in virtù della tensione utopica e ininterrotta della ricerca di senso, di sintesi, di condivisione:

Se dunque non trovi niente qui nei corridoi, apri le porte, se non trovi nulla lassù, non c'è problema, sali per nuove scale. Fin tanto che non smetti di salire, non finiscono i gradini, crescono verso l'alto sotto i tuoi piedi che salgono⁷⁷.

¹ Esiste un piccolo catalogo trilingue, polacco-inglese e tedesco: *Polska-Izrael-Niemcy. Doświadczenie Auschwitz dzisiaj; Poland-Israel-Germany. The Experience of Auschwitz Today; Polen-Israel-Deutschland. Die Erfahrung von Auschwitz heute*, Mocak, Kraków 2015. Il catalogo è firmato dalla sola Jałowik e non contiene le immagini di tutte le opere rappresentate. Vi è però allegato un DVD con una breve presentazione di entrambi i curatori e un'intervista al disegnatore belga-israeliano M. Kichka. La mostra è stata aperta dal 15.05.2015 al 31.10.2015.

² Questo articolo è parte del progetto finanziato dall'Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma dal titolo *Intermedialità, storia, memoria e mito. Percorsi dell'arte contemporanea fra Germania e Polonia*.

³ A. Termińska, P. Zaczkowski, C. Humphries (a cura di), *Labirynt pamięci. Oblicza zła 1939-2009 / Memory Labyrinth. Faces of Evil 1939-2009*, Ars Cameralis Silesiae Superioris i Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2011.

⁴ Volendo indicare una data a partire dalla quale l'arte figurativa tedesca apre nuove, anche se non sempre condivise, strade per la riflessione storica sulla Shoah, si può probabilmente pensare al 1965 e alla serie fotografica *Onkel Rudi* di G. Richter. I nomi più importanti nel nostro contesto, oltre a quello di Richter, sono ovviamente quelli di A. Kiefer, J. Gerz e, in parte, J. Beuys. Riguardo alla pedagogia della memoria tedesca, si veda almeno Robert Traba, «Bilateralność kultur pamięci», in Tomasz Kranz (dir.), *Pedagogika pamięci. O teorii i praktyce edukacji w muzeach martyrologicznych*, Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin, 2018, pp. 25-65.

⁵ Christiane Mennicke, Silke Wagler (Hrsg.), *Von Der Abwesenheit des Lagers. Reflexionen Zeitgenössischer Kunst zur Aktualität des Erinnerns*, Berlin, Verbrecher-Verlag, 2006.

⁶ Justyna Balisz, «Auschwitz w plecaku», in *Szum*, 10.07.2015, URL: <https://magazynszum.pl/auschwitz-w-plecaku>. Tutti i siti web sono stati visitati a gennaio 2019.

⁷ La serie è stata inaugurata nel 2011 con la mostra *Historia w sztuce*, La storia nell'arte, cui hanno fatto seguito, fino al 2017, altre esibizioni tematiche sullo sport, l'economia, il crimine, il gender e la medicina e, nel 2018, la patria.

⁸ Karol Sienkiewicz, «Sztuka, Holocaust i dyplo-

macja», in *Dwutygodnik*, 08.2015, URL: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6063-sztuka-holokaust-i-dyplomacja.html>

⁹ Benché, come anche in numerose dichiarazioni, Bałka abbia iniziato a 'sapere' dell'Olocausto solo dopo il 1989, la prima opera che vi fa esplicito riferimento, *Fireplace*, risale al 1986, ossia solo un anno dopo quello del suo debutto ufficiale con *Ricordo della prima comunione*. Cfr. F. Morris, «Mirostaw Bałka. Wprowadzenie do fragmentu», in M. Bałka, *Fragment*, in: Marek Goździewski (a cura di) *Bałka. Fragment*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski - Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2011, p. 164. La bibliografia su Bałka, a cui lo Hangar Bicocca di Milano ha dedicato nel 2017 un'importante retrospettiva, *Crossovers*, è ampia. Oltre ai volumi citati in questo articolo, un elenco completo si trova alla pagina URL: <http://Mirostaw-Balka.com/>

¹⁰ Karol Sienkiewicz, *Sztuka*, cit.

¹¹ Nella mostra non era in effetti presente nessuna opera della celebre coppia, a cui il Mocak nel 2012 aveva dedicato una mostra individuale, corredata da un ampio catalogo a cura di Delfina Piekarska e Maria Anna Potocka: *Eva & Adele. Artysta = Dzieło sztuki – The Artist = A Work of Art*, Mocak, Kraków 2012. Una loro immagine è però presente nel catalogo di *Polska Izrael Niemcy* (cfr. più oltre).

¹² *Ibidem*.

¹³ M. Kichka, *La seconda generazione. Quello che non ho detto a mio padre*, trad. di G. Zucca, Milano, Rizzoli Lizard, 2014.

¹⁴ La Polonia ospita comunque uno dei primi musei d'arte contemporanea al mondo, quello di Łódź, aperto nel 1930. Precedenti gli sono solo quello di Vitebsk, creato nel 1918 e chiuso poco dopo, e l'ancora esistente Museo Folkwang di Essen, del 1922.

¹⁵ Dall'architetto D. Bravo Bordas, URL: <https://www.publicspace.org/works/-/project/d019-plac-bohaterow-getta>

¹⁶ Mocak autorski. Z Marią Anną Potocką rozmawia Artuz Żmijewski, in *Instytucja Krytyczna*, numero monografico di Krytyka Polityczna, nn. 40-41, p. 214.

¹⁷ Bauman/Bałka, red. K. Bojarska, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, 2012, p. 136.

¹⁸ M.A. Potocka, Sztuka i historia/Art and History, in *Historia w sztuce/History in Art*, Catalogo della mostra, Mocar, Kraków, 2011, p. 195.

¹⁹ M. Pankowski, *C'era e non c'era una volta un'ebrea*, a cura di L. Quercioli, Roma, Lithos, 2010, p. 13.

²⁰ Cfr. A.C. Danto, *After the End of Art: the End of Art and the Pale of History*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1997 (trad. it.: *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e la fine della storia*, Milano, Mondadori 2008).

²¹ In URL: <https://culture.pl/pl>

²² I. Kowalczyk, «Aliny Szapocznikow: oswajanie "abjectu"», in *Artmix. Sztuka feminizm kultura wizualna*, 27.07.2009; URL: http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/4152#foto6_c76asc6. Cyt. za: J. Zagrodzki, *Alina Szapocznikow, w: Współczesna sztuka polska*, Warszawa, 1981, p. 307.

²³ P. Krajewski, «The All is Everything: Wideopzestrzenie Mirosława Bałki», in *Fragment*, cit., p. 171. Bałka ha iniziato a utilizzare la videocamera nel 1998, i suoi primi video risalgono al 2001.

²⁴ Cfr. M. Goździewski, in *Fragment*, cit., p. 190, n. 28.

²⁵ J. Heynen, «Grawitacja», in *Fragment*, cit., p. 176.

²⁶ M. Bałka, *Kamera to odkurzacz*, Rozmowa przeprowadzona przez Marka Waileskiego, in: M. Godlewska (a cura di), *Czy sztuka jest potrzebna i dlaczego?*, Galeria Arsenal, Białystok 2010, p. 172. Cit. da Marek Goździewski, in *Fragment*, cit., p. 191.

²⁷ Cfr. S. Cotter, *Internal Time / External Time*, in: *Topography. Mirosław Bałka*. Published on the occasion of the exhibition: *Mirosław Bałka: Topography* at Modern Art Oxford, 12 December 2009-7 March 2010, Curated by S. Cotter, Published by Modern Art Oxford, Editor: Susanne Cotter, Modern Art Oxford, the artist and authors 2009, p. 186.

²⁸ Il sapone, il gesso, la cenere, il sale, sono fra i materiali più frequentemente usati da Bałka. Su questo si tornerà in seguito.

²⁹ Isaia, 10: 20. Ma anche Michea 2: 12, Geremia 23: 3 («il resto delle mie pecore»). Gioele (3: 5) definisce Israele «i superstiti», in Abdia 14 sono «gli scampati». Questo secondo la traduzione della *Bibbia Concordata*, Milano, Mondadori, 1982.

³⁰ Cfr. A. Grossman, «Trauma, Memory, and Motherhood», in R. Bessel, D. Schumann (a cura di), *Life After Death: Approaches to a Cultural and Social History of Europe During the 1940s and 1950s*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 114.

³¹ DP, ovvero *Displaced Person(s)*, sopravvissuti alla Seconda Guerra mondiale che per motivi diversi non potevano – o non volevano – fare ritorno ai paesi di origine e venivano temporaneamente collocati in ex lager e campi di concentramento in Italia, Germania e Austria. Si tratta del «termine tecnico [usato] per definire coloro che si trovavano al di fuori dei confini dei propri paesi di origine, persone "spostate" di cui la comunità internazionale doveva occuparsi e che dovevano essere "rilocate"» (M. Ravagnan, «I campi Displaced Persons per profughi ebrei stranieri in Italia (1945-1950)», *Storia e Futuro*, 46, marzo 2018, URL: <http://storiaefuturo.eu/>). Nel 1947, i DP ebrei erano 250.000; la popolazione complessiva ammontava a 850.000. Cfr. anche G.N. Finder, *Yizkor! Commemoration of the Dead by Jewish Displaced Persons in Post-War Germany*, in A. Confinio, P. Betts, D. Schumann (eds.), *Between Mass Death and Individual Loss. The Place of the Dead in Twentieth-Century Germany*, Oxford-New York, Berghahn Books, 2008, p. 233 e Ben Kline, *Remnants of Escape*, URL: <https://yiddishkayt.org/remnants-escape-refugees-2015>

³² M. Goździewski, *Fragment*, cit., pp. 186-187.

³³ Eleonora Jedlińska, cit., «Memory Regained. Art After the Holocaust. Some Examples from Poland», in F.Grüner, U. Heftrich, H.D. Löwe (a cura di), *"Zerstörer des Schweigens": Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistischen Rassen – und Vernichtungspolitik in OstEuropa*, Köln Weimar Wien, Böhlau, 2006, p. 449.

³⁴ Y. Katzenelson, *Il canto del popolo ebraico massacrato*. Versione poetica di Daniel Vogelmann dalla traduzione dallo yiddish di Sigrid Sohn, Firenze, Giuntina, 1995, pp. 77, 79.

³⁵ Ad esempio in: M. Bałka, *Nerw. Konstrukcja*, Katalog wystawy, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017, p. 10.

³⁶ Cfr. S. Gilman, *Jewish Self-Hatred. Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1986, p. 234. L'articolo di Kraus, «Jüdelnde Hasen – Lepri che parlano yiddish», era stato pubblicato in *Die Fackel* nel 1929. Sull'"ebraismo" di Bambi, vedi anche: P. Reiter, «Bambi's Jewish Roots», in *Jewish Review of Books*, Winter 2014, <https://jewishreviewofbooks.com>, e M. Wecker, «Why Bambi is the Most Jewish Deer in Disneyland», in *Forward*, December 2, 2013, URL: <https://forward.com>

³⁷ In tutte le altre occasioni, il sottofondo sonoro del video era, come nelle altre opere dell'artista, un suono 'naturale' e non rielaborato: il respiro dell'autore, frammenti di voci in più lingue, forse un lontano rintocco di campane. Alla domanda sul perché non avesse conservato l'accompagnamento schubertiano, Bałka mi ha risposto che semplicemente non voleva attribuire troppo pathos alle immagini. Per lo stesso motivo anche il giorno dell'inaugurazione la musica era eseguita *fuori* dallo spazio espositivo, e non al suo interno. Era comunque giusto che ne restasse il ricordo, l'eco (comunicazione privata dell'Autore, Varsavia, 10 ottobre 2017).

³⁸ «*Fremd bin ich eingezogen, fremd ziehe ich wieder aus*», sono i primi versi del primo Lied del ciclo (*Gute Nacht*, di Wilhelm Müller). Non è d'altronde quella di Bałka l'unica opera che unisca esplicitamente i Lieder schubertiani alla Shoah. Vedi ad esempio il recital del baritono inglese M. Glanville *Yiddish Winterreise – A Holocaust Survivor's Inner Journey Told Through Yiddish Song*, del 2010.

³⁹ Come nei testi canonici del romanticismo, a partire dal *Werther*, la sconfitta amorosa equivale al fallimento sociale. L'amante infelice è al contempo colui al quale la società oppone un rifiuto, impedisce di scavalcare i propri limiti.

⁴⁰ In *Der Tod und das Mädchen*, *La morte e la fanciulla*, di F. Schubert (1817).

⁴¹ J. Leociak, «Góry śmieci otulały wataę śmrodu wszystko, co żyło. (Śmieci w getcie warszawskim w perspektywie środowiskowej historii Zagłady)», in *Teksty Drugie*, 2, 2017, coll. *Srodowiskowa historia Zagłady*, p. 11.

⁴² Ivi, p. 115.

⁴³ 19 aprile – 2 giugno 2018; URL: <http://dvirgallery.com/exhibition/der-aufbruch/>

⁴⁴ Sono definizioni di A. Sabor nella recensione alla mostra *Memory Labirynth* dal titolo *Pamięć o zlu*, «*Tygodnik Powszechny*» 01.09.2009, URL: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pamiec-o-zlu-135105>

⁴⁵ La bibliografia di, e su, Żmijewski in polacco è copiosa. In inglese, oltre al breve testo generale nel sito culture.pl, URL: <https://culture.pl/en/artist/artur-Żmijewski>, cfr. ad esempio l'ampio catalogo bilingue inglese e polacco: Artur Żmijewski, *If It Happened Only Once It's As If It Never Happened – Co stało się raz nie stało się nigdy*, Zacheta National Gallery of Art, Warsaw, 2005. Sul video Berek, vedi, ad es. in polacco: K. Bojarska, *Obóz-Muzeum. Afektywna przestrzeń przekazu doświadczenia traumatycznego*, in: M. Fabiszak, M. Owiński (a cura di), *Obóz-Muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie*, Wydawnictwo Universitas na zlecenie Muzeum Stutthof, Kraków, 2013, pp. 139-150; Ead.: «Sztuka, która krzywdzi? Granice gestu krytycznego wobec bolesnej pamięci (a cenzura)», in *Konteksty* 3, 302 (2013), pp. 116-124, e, anzitutto, le pagine dedicate a questo artista nell'importante volume di I. Kowalczyk, «*Podroz do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*», Warszawa, Wydawnictwo SWPS Academica, 2010.

⁴⁶ Si tratta del lager di Stutthof. Sul suo sito è stata recentemente pubblicata una dichiarazione dell'addetto stampa del Campo-Memoriale, W. Szymański, disponibile anche in inglese, URL: <http://stutthof.org/english/node/976>

⁴⁷ URL: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-7-berlin-biennale/1848?read=all>

⁴⁸ URL: <https://culture.pl/pl/dzielo/zbigniew-libera-pozytywy>

⁴⁹ W. Szlengel, *Cosa leggevo ai morti. Poesie e prose del ghetto di Varsavia*, a cura di L. Quercioli Mincer, con un'introduzione di Jarosław Mikołajewski, Casoria, Sipintegrazioni, 2010 (collana di inediti della letteratura ebraica mondiale), pp. 65-66.

⁵⁰ Nell'aprile del 1943 i nazisti rinvennero gigantesche fosse comuni nel bosco di Katyń, nei pressi di Smolensk. Si trattava dei corpi di circa 22.000 polacchi prigionieri di guerra, anzitutto ufficiali

ma anche rappresentanti dell'intelligenza (medici, scienziati, prelati ecc). La Germania e l'URSS si accusarono reciprocamente per la carneficina. Nella Polonia comunista la versione ufficiale era naturalmente quella che ne attribuiva la colpa all'esercito hitleriano. Solo nel 1989-90 le autorità russe ammisero che essa fu perpetrata dall'esercito sovietico per preciso ordine della classe dirigente di allora. Il 10 aprile del 2010, l'aereo che portava il Presidente L. Kaczyński e altri 95 alti rappresentanti del Parlamento, dell'esercito, della Chiesa, nell'atterrare a Smolensk per la celebrazione del 70° anniversario dell'eccidio si fracassò al suolo senza lasciare superstiti. La non placata isteria collettiva sul "martirio" delle vittime del disastro aereo è tuttora parte della cronaca politica e sociale polacca ed è una delle motivazioni per la vittoria del patito di destra nelle elezioni dell'ottobre 2015, il PiS, guidato dal gemello del presidente defunto, J. Kaczyński. La rovinosa insurrezione di Varsavia (1 agosto-2 ottobre 1944) portò alla distruzione dell'80% della capitale e provocò circa 200.000 vittime civili. La venerazione acritica dell'insurrezione e dell'eroismo di chi vi prese parte è un altro dei topoi di una sempre più aggressiva e risoluta identità nazionale polacca.

⁵¹ W. Goldkorn, *Il bambino nella neve*, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 155.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ekstaza pamięci. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz*, URL: http://www.magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_35.htm

⁵⁴ *Kleider machen Leute*, l'abito fa il monaco, dicono saggiamente i tedeschi.

⁵⁵ Vedi ad esempio il video *KR WP (2000)*, dove ex militari della Guardia d'Onore di Varsavia sono visti prima marciare intonando canti marziali, e quindi ripetere gli stessi gesti nudi, solo col berretto e il fucile, in una sala da danza. O la serie fotografica *Oko za oko* (Occhio per occhio), del 1998, che ritrae corpi mutilati nudi, la cui imperfezione viene completata da un'altra persona dal corpo integro. Riguardo a questa celebre serie, è interessante notare che, se si presenta come l'illustrazione, fortemente emotiva, della possibilità di una convivenza improntata a un umanesimo generoso e disinteressato (il corpo sano che presta un suo arto al corpo mutilato), essa può venir interpretata anche la descrizione di imposizioni normative a corpi 'diversi' (cfr. ad esempio A. Szymczyk, «Minimum»,

in Żmijewski, *If it Happened*, cit., in particolare p. 68), il che mi sembra testimoniare dell'ampiezza concettuale dell'arte di Żmijewski.

⁵⁶ K. Bojarska, *Sztuka, która*, cit., p. 119.

⁵⁷ Cfr. URL: <https://film.wp.pl/berek-znowu-na-ce-rowniku-organizacji-zydowskich>; URL: <https://wpolityce.pl/polityka/121164-ta-pochwala-zabawy-w-berka>

⁵⁸ Cfr. A. Żmijewski, «Stosowane sztuki społeczne», *Krytyka Polityczna* nn. 11-12 (2007), URL: <http://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/stosowane-sztuki-spoeczne>; una versione inglese del testo è disponibile al sito, URL: <http://www.arpla.fr/mu/creationscollectives/files/2015/05/C5%B-Bmijewski-Applied-Social-Arts.pdf>.

⁵⁹ E. Jedlińska, «*Memory Regained*», cit., pp. 453-454. Il volume in questione è *Sztuka po Holocaustu*, Łódź, Biblioteka Tygla Kultury, 2001.

⁶⁰ P. Leszkowicz, «Transgenderowe ciało, tożsamość i performance w polskiej sztuce współczesnej», in D. Piekarska, M.A. Potocka (a cura di), *Eva & Adele*, cit., p. 55.

⁶¹ È questo uno dei modi in cui la coppia si auto-definisce. 'Gemelli', a differenza che in italiano, non è però un termine sostanzialmente declinato secondo il genere, né in inglese, né in polacco né in tedesco. Avendo preferito evitare l'antiestetico asterisco al termine di parola, ove necessario userò, in riferimento a Eva & Adele, termini italiani caratterizzati secondo il genere, anche se questi non si adattano al caso.

⁶² In: N. Gnesa (a cura di), *Eva & Adele: Adsila*, München, Hirmer Verlag, 2014.

⁶³ *Eva & Adele. The Artist = A Work of Art*, cit., p. 70.

⁶⁴ E che sembra fornire un bizzarro pendant alle foto scattate a Benedetto XVI nella visita già menzionata: dove è il papa, solo, vestito di bianco, ad attraversare il cancello, mentre alle sue spalle, dall'altra parte del varco, stanno i dignitari vestiti di nero, con le cinture rosse sgargianti. Cfr. ad es. URL: <https://www.lavocedelpopolo.it/papa-francesco/benedetto-xvi-perche-signore-hai-taciuto-perche-hai-potuto-tollerare-tutto-questo>

⁶⁵ «On Various Aspects of Being a Living Work of Art, Delfina Piekarska Talks to Eva & Adele», in *Eva & Adele = The Artist, a Work of Art*, cit., p. 105.

⁶⁶ «Marina Abramović: Brzydka, porzucona jak ostatni śmieć – tej Mariny po rozpadzie małżeństwa już nie ma», Intervista di Paulina Reiter, *Wysokie obcasy*, 22.09.2018, URL: <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,23930391,jak-boli-serce-zlamane-wedlug-mariny-abramovic.html?disableRedirects=true>

⁶⁷ Non mi risulta infatti ne abbiano pubblicato recensioni le più importanti riviste di arte polacche.

⁶⁸ U. Wolak, «Makijaz, tyse głowy. Eva i Adele w MOCAK-u», *Gazeta Krakowska*, 16.02.2012, URL: <https://gazetakrakowska.pl/makijaz-lyse-glowy-eva-i-adele-w-mocaku/ar/509347>

⁶⁹ D. Jarecka, «Eva & Adele w krainie uśmiechu», *Gazeta Wyborcza*, 17.02.2012, URL: http://wyborcza.pl/1,75410,11162655,Eva___Adele_w_krainie_usmiechu.html

⁷⁰ J. Francisco, «The Experience of Auschwitz», URL: <http://jasonfrancisco.net/the-experience-of-auschwitz>. Secondo Francisco è questo uno dei massimi difetti della mostra, ovvero delle opere ivi esposte: nessuna di esse, neanche le più riuscite, presenterebbe un vero 'ragionamento su Auschwitz', si tratterebbe solo di riflessioni sull'arte e sulla rappresentazione.

⁷¹ Del 2002. Su questo tema mi permetto di far riferimento al mio articolo «Con gli occhi dell'assassino? Ovvero "In Polonia non si è soliti parlare dell'Olocausto con l'ausilio di mattoncini assemblabili"», in *Pl.It. Rassegna italiana di argomenti polacchi*, 9 (2018), *Intermediality and multimediality in Polish visual arts and literature*, a cura di Ead. ed E. Ranocchi, pp. 144-162.

⁷² A. Downey, *Art and Politics Now*, Thames and Hudson, London 2014, p. 122. Su questa opera, vedi R. Storr, *September. A History Painting by Gerhard Richter*, London, Tate Gallery, 2010 (ed. italiana: *Settembre. Un dipinto di storia di Gerhard Richter*, London, Heni Publishing, 2011).

⁷³ B. H.D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in A. Alberro and S. Buchmann (reds.), *Art After Conceptual Art*, The MIT Press Cambridge, London, MS, Vienna, Generali Foundation, 2006, p. 42.

⁷⁴ B. Hüppauf, «Unschärfe und Engagement», in *Ernst Volland: Eingebrennte Bilder*, cit., p. 11.

⁷⁵ I. Kowalczyk, *Podróż*, cit., p. 213.

⁷⁶ Come notato fra gli altri da L. Salmon, la reiterata affermazione secondo la quale, per bocca del principe Miškin, Dostoevskij avrebbe appunto asserito che «la bellezza salverà il mondo» non viene mai pronunciata in maniera assertiva: «in realtà – scrive nel saggio in calce alla sua traduzione de *L'Idiota* –, non solo il principe non pronuncia mai quella frase, ma, quando per ben due volte (Ippolit e Aglaja) gli chiedono se l'abbia davvero pronunciata, entrambe le volte tace». Laura Salmon, «Dostoevskij e l'Idiota. I principi del paradosso», in F. Dostoevskij, *L'Idiota*, traduzione, postfazione e nota a cura di Ead., Milano, BUR-Rizzoli, 2013, p. 725. In questa edizione, la domanda posta da Ippolit e il rimando di Aglaja sono alle pp. 419 e 578.

⁷⁷ F. Kafka, «Difensori», trad. di G. Raio, in Id., *Tutti i racconti*, Newton Compton, Roma 1992, p. 301. Il testo di Kafka è citato da Z. Bauman, «Laboratorium Europy», *Gazeta Wyborcza* 10.01.2009, p. 20.

Joachim Seinfeld

Two Projects: Souvenir Photograph and Wenn Deutsche lustig sind (Quando i tedeschi si divertono)

Quando Elisa Bricco e Laura Quercioli-Mincer mi chiesero di partecipare alla conferenza *Storytelling Contemporaneo – Raccontare con le immagini* mi sono sentito onorato e ho acconsentito molto volentieri a contribuire al progetto con una presentazione del mio lavoro.

Scelsi per la presentazione due progetti che rispecchiano buona parte del mio lavoro perché sono legati, l'uno alla questione di come ricordiamo/commemoriamo gli eventi storici, l'altro all'indagine sulla percezione di documenti visivi legati alla storia del novecento tedesco.

Nel primo caso si tratta dell'installazione *Souvenir Photograph* che tematizza il nostro atteggiamento davanti alla commemorazione della Shoah, o meglio, il luogo simbolo dell'olocausto, cioè Auschwitz.

Il secondo progetto, *Wenn Deutsche lustig sind (Quando i tedeschi si divertono)* consiste in una serie di immagini che trattano del ventesimo secolo (tedesco), usando fotografie storiche come base di intervento.

Prima di dedicarmi all'illustrazione dei due progetti specifici vorrei risalire nel tempo fino agli anni '80 per spiegare il mio interesse per la tematica, le mie intenzioni e come sono arrivato al mio lavoro di oggi.

Nell'anno 1988 si ripeteva per la cinquantesima volta l'anniversario del pogrom del 9/10 novembre 1938 in Germania, quello che i Nazisti chiamarono eufemisticamente la 'Notte dei cristalli' – termine purtroppo usato ancora oggi spesso e volentieri, anche in Italia, come se si trattasse solo di vetri rotti o di un candelabro caduto e

spezzatosi per terra. Questo pogrom significava però una svolta nella persecuzione degli ebrei in Germania: da un giorno all'altro il campo di concentramento di Buchenwald vicino a Weimar, per esempio, si trovò con 10.000 prigionieri in più: tutti ebrei o quelli che si presumeva lo fossero. Fu l'inizio della violenza orchestrata/organizzata. In occasione della cerimonia commemorativa nel Bundestag, il parlamento tedesco, il presidente Philipp Jenninger fece un discorso con le migliori intenzioni, purtroppo non evidenziando le inserzioni di testi d'epoca cosicché il risultato è sembrato un discorso nazista. In

Fig.1 Malerei, *Kristallnacht*; 1988, mixed media su tela



quella occasione, come tanti altri, anche io mi chiesi come era possibile che quarant'anni dopo il Terzo Reich un politico tedesco – in questa posizione poi – potesse commettere un tale errore.

Questo evento scatenò qualcosa che produsse una vera e propria svolta nel mio lavoro. Da allora la storia tedesca e quella europea, come anche la politica, diventarono per me sempre più significative e parte integrante del mio curriculum artistico.

All'inizio degli anni '90, con la guerra in Jugoslavia, mi chiesi se fossimo già arrivati al punto di dimenticare ciò che era successo neanche mezzo secolo prima e se nel lavoro artistico non bisognasse concentrarsi di più su ciò che travolse l'Europa nella prima metà del Novecento e collegarlo a un discorso sui fatti di oggi. Da allora l'approccio del mio lavoro è mutato e con esso anche la forma.

Souvenir Photograph

Nel 1994 ebbi la possibilità di partecipare al progetto *Tempus 'Civil Society and Social Change in Europe after Auschwitz'* e la cor-

Fig. 2 Lager; 1993 impronte corporali su brandine (Overgarden Gallerii, Kopenhagen)



rispondente mostra *Representations of Auschwitz – 50 Years of Photographs, Paintings and Graphics* organizzato dalle Università di Oxford, Oldenburg e Cracovia in collaborazione con il Museo Statale Auschwitz-Birkenau.

In quest'occasione cominciai a realizzare *Souvenir Photograph* (*Foto ricordo*), installazione che si incentra sulla percezione e sulla commemorazione di un evento storico, in questo caso la Shoah, nell'epoca dell'immagine fotografica.

Nel contesto di *Souvenir Photograph* mi interessava particolarmente capire come agiscono sia i discendenti delle vittime e dei persecutori, sia le persone senza un legame diretto con lo sterminio degli ebrei negli anni '40, nel momento in cui sono confrontati con un'installazione nella quale ottengono la possibilità di scattare un autoritratto con lo sfondo di una foto dell'icona della shoah, cioè il campo di Auschwitz, e di aggiungere un commento personale.

Oggi, nella 'selfie-era', siamo abituati a farci un autoritratto fotografico in qualsiasi luogo nel quale ci troviamo. Muniti di un selfie-stick e di un cellulare possiamo prendere foto ovunque, come testimonianza della nostra presenza in un determinato posto. Molti anziani si lamentano spesso che i 'giovani' percepiscono il mondo solo attraverso uno schermo e non hanno più un contatto diretto con la realtà. Ma questo atteggiamento non è cosa nuova. Lo troviamo già nel secolo scorso: con la possibilità di acquistare apparecchi e materiale fotografici a buon prezzo a partire dagli anni '50 e con l'invenzione della Kodak Instamatic negli anni '60 comincia un vero boom della fotografia – anche se il fenomeno del foto-ricordo esisteva già prima, per esempio tra i soldati della Wehrmacht e i membri degli Einsatzgruppen, anche se in proporzione minore in confronto al dopoguerra. Nel '900 la foto-ricordo diventa parte della nostra memoria visiva collettiva. Ma ad Auschwitz il foto-ricordo assume una qualità a dir poco ambigua: legata alla frase 'Sono stato ad Auschwitz', lascia spazio a numerose interpretazioni.

Quando arrivai ad Auschwitz – meno di 1000 chilometri di distanza d'aria da Genova, più o meno la stessa di quella tra Genova e Siracusa – notai che moltissime persone, indipendentemente dalla loro origine o religione, subito dopo il loro arrivo ad Auschwitz si facevano fare una foto sotto la porta con la scritta «*Arbeit macht frei*», l'entrata di quello

che una volta era il cosiddetto *Stammlager*, oggi sede centrale del sito memoriale o museo, come viene chiamato ufficialmente in polacco, e fino all'inizio degli anni '90 il simbolo dell'ex-campo di concentramento/campo di sterminio. Questo atteggiamento mi incuriosì molto e cominciai a scattare delle foto a quelle persone che si fotografavano a vicenda. Mi chiedevo quale fosse il motivo, il movente di una tale azione. Era abitudine, inavvertenza, mancanza di rispetto? Oppure insicurezza davanti al luogo dell'orrore, un'azione di rimozione?

Ebbe così inizio il lavoro *Souvenir Photograph*, e ciò che cominciò come una serie di fotografie si sviluppò in un'installazione interattiva con riferimento all'atteggiamento che sviluppano le persone che si trovano sul luogo originale della persecuzione.

Presentai il lavoro per la prima volta nel 1995 alla Galleria Bordone a Milano. Nonostante il fatto che all'epoca, in Italia, andavano di moda lavori artistici che includevano la possibilità di scattare delle foto, considerata come elemento divertente, ho deciso di tralasciare la fotocamera Polaroid che farà parte dell'installazione nelle mostre negli anni seguenti. In quella mostra c'erano solo una grande fotografia della porta «*Arbeit macht frei*»

Fig. 3 Foto presa all'entrata dell'ex-campo di Auschwitz, oggi Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 1994 e 2004



(250x300 cm) e sei altri scatti presi ad Auschwitz. Il legame fra i due elementi era lasciato alla libera interpretazione dei visitatori senza intervento da parte degli organizzatori.

Troviamo la stessa presentazione del lavoro nell'insieme in un'altra serie di mostre organizzate nell'ambito del progetto *Tempus*¹: qui però non c'era la macchina Polaroid, né a Cracovia, né a Oldenburg, né a Weimar, per un motivo ben diverso: i curatori temevano che fosse percepito come troppo provocatorio.

Presentai il lavoro completo per la prima volta nello stesso anno in Germania a Colonia nella Producers' Gallery *Galerie 68-elf*. Avevo fissato la foto della porta «*Arbeit macht frei*» su una parete e montato una macchina fotografica Polaroid a una distanza calcolata in modo che, una volta scattata, sulla foto Polaroid le persone sembravano essere davanti alla porta, nel luogo originale.

Nella stessa mostra, su un'altra parete avevo fissato le foto scattate ad Auschwitz e una cassetta delle lettere nella quale i visitatori, volendo, potevano lasciare la loro foto. Rimasi sconvolto del risultato che ottenni. Devo ammettere che temevo un po' le reazioni dei

Fig. 4 L'installazione *Souvenir Photograph* al Haus Gallus a Francoforte



visitatori, dato che il lavoro allora mi sembrava abbastanza provocatorio, dato che era il periodo nel quale l'interesse per gli ex-campi di sterminio era enorme in Germania e che, a causa della caduta del muro, si aveva per la prima volta accesso libero a questi luoghi che si trovano tutti in Polonia. Per questo motivo erano pubblicati una marea di libri e lavori fotografici sui Lager, per la maggior parte con un atteggiamento serio e sbigottito da parte degli autori.

La reazione alla mia provocazione è stata in genere molto comprensiva, anzi positiva, e i visitatori accettarono di stare al gioco, cioè non solo si facevano la foto ma usavano anche la striscia di carta che si trova intorno alla foto Polaroid per lasciare un commento – di solito molto intelligente, spiritoso e profondo.

Dieci anni più tardi l'istallazione fu presentata per la prima volta a un pubblico più grande, in occasione della mostra *Auschwitz-Prozess 4 Ks 2/63 Frankfurt am Main* nella Haus Gallus a Francoforte e al Martin-Gropius-Bau a Berlino nel 2004 e 2005, mostra curata da Erno Vroonen e organizzata dal Fritz-Bauer-Institut.

Stavolta la risposta è stata enorme. Oltre a cento foto commentate sono state lasciate nella cassetta dai visitatori. Ammetto che mi sarebbe piaciuto vedere anche le reazioni fuori dalla Germania, ma purtroppo non è stato possibile: in Israele c'è stato interesse per portare la mostra sul processo Auschwitz, ma senza la parte artistica, e la presentazione a New York è stata cancellata all'ultimo momento. Anche quando ho proposto

Fig. 5 e 6 Polaroid prese da visitatori nella mostra *Auschwitz-Prozess 4 Ks 2/63 Frankfurt am Main* a Francoforte e Berlino 2004/2005



questo lavoro all'Israel Museum di Gerusalemme è mancato il coraggio di esporlo. Da allora, *Souvenir Photograph* aspetta di essere ritirato fuori dal magazzino.

Wenn Deutsche lustig sind

Il secondo progetto – come già accennato – si dedica piuttosto alla questione su come leggere e trattare le foto tramandateci come documenti storici visivi. È opportuno tenere sempre presente che le fotografie non sono – anche se lo sembrano – oggettive. Infatti, al momento dello scatto il fotografo si trova in una situazione e in un luogo specifici, egli sceglie l'inquadratura, il momento dello scatto e la sua posizione, tutto ciò si somma al suo bagaglio personale di esperienze e alle sue idee e motivazioni. Un dilemma che si rileva oggi particolarmente nel caso degli *'embedded photographers'* dell'US Army. Vorrei sottolineare inoltre che la maggior parte delle foto di guerra o generalmente storiche che conosciamo sono state scattate dai persecutori per documentare le loro azioni, e questo aspetto va tenuto presente quando si analizzano e si usano tali fotografie in un lavoro artistico.

Prendendo in considerazione dunque l'inevitabile aspetto soggettivo delle foto e, il loro probabile carattere propagandistico, ho iniziato il progetto nel 2005 in occasione dell'invito alla Seconda Biennale di Praga, *A Second Sight – International Biennale of Contemporary Art*, alla Galleria Nazionale, all'interno del contributo berlinese curato da Marek Schovánek. In questa occasione dunque ho deciso di presentare un lavoro che doveva vertere sul rapporto ceco-tedesco. Questa scelta è stata dettata dal fatto che in quel periodo si svolgevano le elezioni nazionali in Germania e l'allora candidato democristiano Edmund Stoiber, presentato dalla CSU bavarese, per assicurarsi i voti degli *'(Spät-)Aussiedler'*, cioè i profughi e i loro discendenti dalle regioni una volta abitate dai tedeschi espulsi da queste zone alla fine della Seconda Guerra Mondiale e negli anni seguenti, tirò in ballo i cosiddetti *'decreti di Beneš'* che avevano previsto l'espulsione della popolazione tedesca dalla Cecoslovacchia.

La genesi di questo mio approccio è stata lenta e l'idea per il lavoro da presentare mi venne una sera quando vidi in

televisione uno dei soliti 'documentari' sul Nazismo a cura del noto storico tedesco Guido Knopp. L'approccio di Knopp – come è ormai noto in Germania – è poco rigoroso riguardo alla veridicità del materiale documentario, infatti egli inserisce volentieri nei suoi filmati anche scene di narrativa finzionale, senza dichiararle tali. Mi venne così l'idea di produrre un'immagine del tipo '*docufiction*' che tratta dell'invasione della Cecoslovacchia da parte dei tedeschi nel 1938, e il comportamento di essi nei seguenti sette anni dopo l'invasione, la ragione per l'espulsione della minoranza tedesca dalla Boemia dopo la seconda guerra mondiale.

Volevo creare un'immagine 'manipolata' nella quale però si percepisca la manipolazione. Ho preso una foto d'archivio dell'invasione di Asch nella quale si vede la popolazione che saluta freneticamente l'esercito tedesco. Mi sono inserito in questa

Fig. 7 *Wenn Deutsche lustig sind*, installazione alla Biennale nella Galleria Nazionale di Praga; 2005





foto raffigurato in vari ruoli – persecutori, vittima, spettatori – per arricchire la scena in modo che rivelasse ciò che sull'originale non si vede ma si può intuire e anticipare.

L'immagine è stata presentata come installazione: un acetato trasparente di 280 cm su 340 cm attraverso il quale si poteva vedere la gente che passava dietro la foto e che, a sua insaputa, diventava parte integrante della scena.

Più tardi decisi di ampliare il progetto e di coprire tutto il Ventesimo secolo, trattando le immagini sempre in modo da fare vedere ciò che si tace, che è nascosto, cioè di inserire elementi che non corrispondono all'intenzione del fotografo, ma che in fondo ci sono: situazioni che magari si sono svolte alle spalle di chi ha preso la foto e che non voleva fare vedere, oppure anticipare ciò che è accaduto in seguito, eventi di cui l'autore ancora non era a conoscenza ma che noi oggi conosciamo. Insomma, si tratta di rendere visibile l'invisibile per raccontare quello che si tace nella foto ma che si trova sotto per rendere riconoscibile l'insieme della situazione storica. Talvolta questa operazione è svolta con

Fig. 8 Pagina precedente: *Asch 1938: Annesione del così detto Sudetenland*; 2005

Fig. 9 *Magdeburgo 1910: Rosa Luxemburg e Klara Zetkin si recano a un raduno della SPD* 2018





Fig. 10 Oranienburg, 1990: Raduno di neonazisti berlinesi d'avanti all'ex-campo di concentramento Sachsenhausen; 2014

Fig. 11 Berlino 1931: Liquidazione di un negozio a causa dell'affitto esorbitante; 2018





Fig. 12 Prima guerra mondiale 1917: Difesa antiaerea con mitragliatrice; 2014

Fig. 13 Colonia 1915: studenti di un liceo celebrano il compleanno dell'imperatore; 2018



ironia, talvolta anche con malizia, ma sempre con l'intenzione di rivelare l'essenza dell'immagine e, certo, anche di commentarla. Per arrivare a questo scopo utilizzo solitamente delle immagini non troppo conosciute inserendo delle situazioni iconografiche nuove, come per esempio nell'immagine di Asch.

Ho inserito la persona che pulisce il marciapiede con uno spazzolino, scena conosciuta a Vienna. Nell'immagine con i neonazisti davanti all'ex-campo di Sachsenhausen nel 1990 ho inserito l'elemento di una foto scattata da Martin Langer a Rostock nel 1992: un nazista con la tuta della squadra nazionale tedesca di calcio con i pantaloni bagnati dall'urina che fa il saluto tedesco (romano).

Oppure nella foto del 1931, che ritrae la liquidazione di un negozio a causa dell'affitto esorbitante, inserisco un personaggio ispirato dal primo film – sceneggiatura di Billy Wilder, 1931 – tratto dal libro *Emil und die Detektive* di Erich Kästner².

Grazie a questa strategia creativa posso affrontare argomenti che di solito vengono nascosti come per esempio l'omoerotismo tra i militari, l'educazione militarista prussiana, l'antisemitismo nella società tedesca attuale.

Tutto sommato la serie tratta momenti storici importanti della vita tedesca dall'impero di Guglielmo II e il colonialismo, attraverso la Prima guerra mondiale, la Repubblica di Weimar, il Nazismo, le due Germanie dalla divisione fino alla riunificazione e oltre. Si incentra su fenomeni sociali come la Rote Armee Fraktion o eventi sportivi come l'olimpiade e i mondiali di calcio.

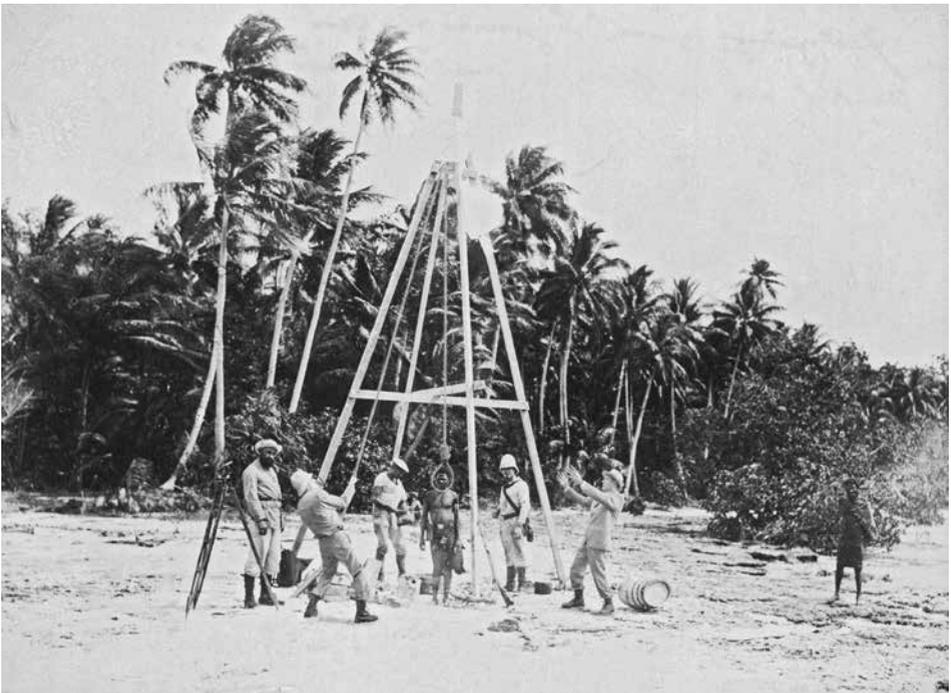
Nel tempo e con la progressione del lavoro, la forma è cambiata. La serie ormai non ha più carattere di installazione, ma la presento in modo molto tradizionale, cioè come foto in bianco e nero su carta baritata. Un elemento contemporaneo innovativo è rappresentato dal passaggio intermedio digitale: compongo le foto al computer, poi le faccio impressionare su pellicola, riscansionare e infine ingrandire digitalmente su vera carta fotografica in bianco e nero.

La serie non è ancora finita, è un *work in progress*. Le immagini sono ormai quarantacinque ma ne mancano ancora all'incirca quindici, perché il novecento tedesco è ricchissimo di situazioni emblematiche, non solo per quanto riguarda la singola Germania ma anche nel contesto della storia europea, anzi mondiale del secolo scorso. Un tale soggetto richiede evidentemente la pubbli-



Fig.14 Monaco 9 novembre 1939: Bürgerbräukeller, dopo l'attentato su Hitler; 2012

Fig. 15 Deutsch-Neuguinea all'incirca 1900: Lavori trigonometrici sull'isola di Neumecklenburg; 2018



cazione in forma di libro – con testo e didascalie ugualmente *do-cufictional* come le immagini, che presentate insieme, raccontano la storia in modo da sollecitare la reazione del lettore-spettatore, il quale si deve impegnare per trovare la via giusta attraverso gli intrecci della percezione: quali saranno gli elementi 'veri' nella fotografia, quali quelli aggiunti? Sarà vero o inventato il contesto storico che presenta la didascalia, o almeno fino a quale grado? Magari si crea anche un insieme che rivela delle verità nascoste o almeno delle possibilità di interpretazione più vicine ad essa, finora coperte dalle intenzioni propagandistiche immanenti nella foto. Nel miglior caso può diventare un viaggio divertente nel reame della percezione che ci chiede di mettere in discussione sempre di nuovo ciò che crediamo di percepire, di conoscere, e accettare come un dato di fatto.

Con questi due esempi spero di aver potuto evidenziare il mio approccio a temi di storia su cui si incentra buona parte del mio lavoro: non intendo tematizzare la storia stessa, ma la nostra relazione con essa, il modo nel quale la percepiamo e la ricordiamo, rimembriamo e rammentiamo e infine la ri-vediamo.

¹ L'esposizione era un'iniziativa del progetto *Tempus 'Civil Society and Social Change in Europe after Auschwitz'* sussidiata dalla Commissione dell'Unione Europea, Bruxelles e si tenne a Pałac Sztuki in Cracovia, Gauforum, Weimar e Staatliches Museum für Natur-

kunde und Vorgeschichte, Oldenburg nel 1995/1996

² Edizione italiana *Emilio e i detectives*, trad. di Lavinia Mazzucchetti, Milano, Mondadori, [1929] 1991.

Martina Massarente

Fotografia e nuovo pittorialismo tra letteratura, cinema e storia dell'arte. L'opera fotografica di Carla Iacono e Valentina Vannicola

Volevo che ognuno avesse il suo quadro, inventasse un'altra storia, vedesse, a sua volta, un mondo impensato¹

Pittorialismo e Neo-pittorialismi: una questione terminologica

Come scrive David Bate nel suo libro *La fotografia d'arte* (2018) e come anticipato già da Lucia Miodini, si è recentemente iniziata a considerare l'esistenza di una nuova linea di ricerca che sta coinvolgendo la produzione di diversi fotografi, i cui lavori, seppure ben distinguibili e con caratteristiche proprie, appaiono accomunati da una molteplicità di elementi e modalità operative che ne configurano l'appartenenza a un certo filone di lavoro: il 'Nuovo pittorialismo'.

Secondo Bate infatti

la nuova fotografia pittorialista del XX secolo deriva i propri metamorfici valori estetici da una mescolanza di altre arti visive e da altri media, come la pittura, il cinema, la televisione; le tecniche sono invece mutate da altre tipologie di fotografia. [...] La fotografia del nuovo pittorialismo si affianca da un lato alle immagini in movimento del cinema e dall'altro alla pittura, alla scultura e alla storia dell'arte².

È quindi in questi territori ibridi e metamorfici che i fotografi, inseriti a pieno titolo nel mondo dell'arte contemporanea, muovono le proprie ricerche dando vita a progetti narrativi e concettuali

di notevole complessità. Se il primo pittorialismo ottocentesco si è affermato come vero e proprio movimento, attivo non soltanto secondo caratteristiche comuni, ma anche come sistema capace di auto-promuovere i fotografi, il Nuovo pittorialismo si presenta invece come un fenomeno di portata differente, che si muove all'interno delle dinamiche dell'arte contemporanea.

Si concorda dunque con Bate nell'affermare che nella fotografia due sono stati i momenti nei quali si è manifestato il pittorialismo: la prima occasione negli anni Settanta dell'Ottocento «quando il termine venne coniato in riferimento alla fotografia d'arte»³ e la seconda avviata negli anni Settanta del Novecento e divenuta popolare soltanto dagli anni Novanta. Appare ovvio che questa seconda presenza del pittorialismo non possa essere definita come tale nei termini in cui fu caratterizzato il primo momento ottocentesco, possiamo quindi parlare di Neo-pittorialismo o Nuovo pittorialismo in virtù di alcuni elementi di continuità che tra le due tendenze si possono riscontrare giacché «fotografia e pittura si scambiano tra loro codici estetici e tematiche di rappresentazione»⁴. Ma non solo, a differenza del primo momento pittorialista, che rappresenta a tutti gli effetti un movimento artistico autonomo, il Nuovo pittorialismo «esiste e opera alla stregua di una forma d'arte visiva internazionale integrata nel contesto del mercato artistico contemporaneo»⁵. Si tratterebbe quindi di un insieme di 'atteggiamenti' e di linee di ricerca riconoscibili per via del fatto che tali fotografi lavorano in modo simile tra loro, seppure operando in luoghi e condizioni differenti⁶.

Si possono quindi riconoscere modalità operative comuni, strutture mentali e progettuali (oltre che espressive) che accomunano le ricerche dei Neo-pittorialisti definendone peculiarità operative e differenze secondo località geografiche e influenze culturali eterogenee.

Alla luce di tale scenario dall'aspetto ibrido e multiforme, questo studio si propone come riflessione su quanto emerso dalle due giornate di studi dal titolo *Raccontare con la fotografia*, un ciclo di incontri sulla fotografia contemporanea organizzato dal Dottorato in Digital Humanities all'Università di Genova. Nello specifico, mi soffermerò sull'incontro con due fotografe: Carla Iacono e Valentina Vannicola.

Questo contributo intende riflettere sul terreno dell'arte fotografica all'interno del quale si inseriscono i progetti delle due

fotografe, per poi illustrarne il lavoro individuandone consonanze e differenze linguistiche, contenutistiche ed espressive. Si vuole quindi approfondire le modalità con le quali le due artiste hanno individuato nell'arte un territorio di esplorazione favorevole allo sviluppo delle proprie necessità espressive, sfruttandone le possibilità linguistiche al fine di produrre immagini singole e raramente in serie, dal forte impatto 'pittorico': Valentina Vannicola realizza i suoi progetti secondo modalità più vicine al linguaggio cinematografico e Carla Iacono struttura i suoi *tableaux* secondo un approccio maggiormente figurativo nel quale appare evidente il confronto con la pittura e la storia dell'arte.

La fotografia come arte contemporanea

Analizzando la produzione delle due fotografe, emergono a prima vista alcune caratteristiche comuni: il labile confine dell'ispirazione le porta a rielaborare atteggiamenti concettuali che attingono dalle pratiche artistiche contemporanee quali la re-interpretazione, gli omaggi, le rivisitazioni e le citazioni, applicandole a diversi elementi quali l'allestimento dei set, la presenza di oggetti simbolici, la *dispositio* delle figure, i colori, le tecniche di ripresa, le inquadrature, la narrazione e il *mood*.

Entrambe le fotografe abbracciano la pratica della *staged photography* o della 'fotografia allestita', un genere fotografico che ha visto il suo momento di massima diffusione tra gli anni Novanta del secolo scorso e il nuovo millennio, nei cui scatti i soggetti sono chiamati a fungere da immagini viventi⁷.

Per i fotografi contemporanei, attingere al passato significa recuperare, rielaborare e reinventare qualcosa che appartiene al sentire del proprio tempo narrando le proprie storie attraverso la costruzione della scena rappresentata. Tale complessità progettuale e operativa non emerge esclusivamente nell'opera conclusa, ma investe attivamente anche la figura dello stesso fotografo-artista, colui che non si configura più come unico autore dello scatto, bensì si trasforma nel regista del più ampio progetto finalizzato alla realizzazione dell'immagine finale; un risultato che nella sua unicità rappresenta 'il tutto' della narrazione.

Infatti, come scrive più precisamente Maddalena Mazzocut-Mis: «i *tableaux vivants* rappresentano, nella loro sintesi gestuale, la massi-

ma concentrazione espressiva che l'immagine può esplicitare, [...] la parola è sospesa per lasciare spazio a una visione che tutto dice»⁸.

Come abbiamo già illustrato altrove⁹ è possibile orientarsi all'interno delle nuove tendenze della fotografia di narrazione attraverso una sommaria ricognizione di caratteristiche che accomunano il *modus operandi* dei fotografi: vi sono infatti casi in cui artisti e opere diventano motivo di ispirazione per i fotografi i quali, si riferiscono a determinate situazioni, personaggi, temi, opere e autori riconosciuti all'interno dell'immaginario collettivo e per questo immediatamente riconoscibili (si rimanda ad esempio alla serie fotografica di Silvia Camporesi dedicata al personaggio di Ofelia e alla sua rielaborazione del dipinto di John Everett Millais); vi sono casi nei quali invece le immagini fotografiche contemporanee si lasciano liberamente ispirare dalle opere del passato per dare vita a lavori di re-invenzione, storie del contemporaneo o di fantasia (come ad esempio la rielaborazione del personaggio shakespeariano di Gregory Crewdson in termini cinematografici e di serie tv post-apocalittiche); vi sono altresì casi di fotografi che, appropriandosi di un tema o di un personaggio di un'opera d'arte esistente, ne dislocano le fattezze o il concetto all'interno di un'opera fotografica nuova costruendo ponti concettuali di collegamento tra epoche passate e tempi moderni (in questo caso si ricordano, ad esempio, gli scatti fotografici di Tom Hunter, il quale ricontestualizza tematicamente e tecnicamente, personaggi e opere del passato artistico all'interno di scatti fotografici altamente pittorici e dal sapore contemporaneo, prevalentemente di gusto cronachistico).

Al fine di meglio comprendere il tessuto di dinamiche che coinvolgono queste modalità progettuali della nuova fotografia contemporanea, si può fare riferimento a una interessante teoria trattata da Teresa Laria nel suo saggio *Regole e fughe*¹⁰ nel quale l'autrice spiega le dinamiche relative alla costruzione di analogie, metafore e modelli della creazione artistica. Particolarmente interessante è la definizione del concetto di 'modelli' che l'autrice definisce come «strumenti utili per la conoscenza» giacché essi «ci aiutano ad evidenziare ciò che altrimenti sarebbe trascurato, permettendoci così di vedere nuove connessioni». Ciò permetterebbe quindi di determinare «una rete visibile di relazioni che si riferiscono le une con le altre proiettandosi in diversi schemi conoscitivi». Nella pratica artistica, qualunque essa sia, vi è pre-

sente «un elemento di consapevolezza storica» che aiuta l'artista ad arricchire il suo linguaggio e il suo immaginario poetico per «fabbricare mondi, come noi li conosciamo, a partire da mondi già a disposizione; il fare è un rifare»¹¹.

Lacono e Vannicola reinventano le possibilità comunicative della fotografia attingendo da un ampio bagaglio culturale che coinvolge letteratura, cinema e storia dell'arte. Illustri precedenti dai quali le nuove tendenze del neo-pittorialismo si sono sviluppate sono, ad esempio, protagonisti della scena artistica degli anni Novanta come il canadese Jeff Wall, storico e teorico dell'arte che ha teorizzato e sistematizzato l'utilizzo della fotografia come *tableau vivant* intitolando la raccolta del suo pensiero teorico *GESTUS* a sottolineare l'importanza del gesto significativo scelto quale principale veicolo del proprio messaggio visivo¹². Questo modo di 'fare fotografia', che documenta e blocca un istante di una più ampia narrazione, nella maggior parte dei casi, pur apparentemente spontaneo e semplice, viene in realtà ricostruito *ad hoc* per lo scatto finale, presentandosi allo spettatore come un attimo 'congelato' o meglio come un 'gesto significativo' alla cui costruzione di senso concorre la presenza degli oggetti e la disposizione dei personaggi. In particolare, è la scelta del fotografo-regista a essere fondamentale nella costruzione del rapporto tra l'opera e lo spettatore. Infatti, prendiamo in prestito un estratto dal volume di Antonio Costa per sottolineare la commistione tra l'immaginario fotografico contemporaneo e il cinema:

il mondo delle storie (l'universo diegetico) è "ammobiliato" tanto da artefatti (manufatti) quanto da elementi naturali [...] che assumono "potenzialità immaginativa" tanto da trascendere il loro valore d'uso per diventare simbolo, emblema, metafora di significati "altri"¹³.

La *mise en scène* si presenta quindi all'interno del rapporto arte-fotografia in modo complesso e ha radici nella funzione svolta dalla fotografia nel ventennio 1960-1980, come necessaria forma di documentazione di un evento artistico ma, in particolare, nuovo linguaggio dell'atto performativo¹⁴.

La tendenza alla performance dal vivo evolve in seguito in quanto 'performance mediata' segnando il passaggio all'epoca

postmoderna, fino ad arrivare agli anni Novanta del secolo scorso, quando la *Staged Photography* divenne un vero e proprio genere fotografico. In questo caso il rapporto con la pittura e con il recupero delle opere del passato si manifesta concretamente; «i canoni storici della pittura vengono restituiti sottoforma di fotografia»¹⁵.

Nel percepire e dare vita a questo 'momento decisivo' il fotografo deve costruire la scena tenendo in considerazione anche lo sguardo di un altro importante protagonista: quello dello spettatore. Infatti, nel *tableau* la disposizione dei personaggi e delle cose deve avvenire in modo naturale al punto da essere 'una e molte' allo stesso tempo per raggiungere, in chi guarda, il punto estremo di empatia tale da rendere quella stessa immagine finale unica e irripetibile.

Il rapporto con l'arte figurativa assume quindi un ruolo tutto nuovo all'interno della narrazione artistica contemporanea dal momento che il fotografo realizza immagini diverse rispetto a quelle del passato, poiché gli scatti si trasformano in «quadri digitali»¹⁶. Corpo delle immagini e immagini del corpo, in opere fotografiche di questo genere si assiste a uno «scambio tra fascinazione della figura vivente e bellezza desiderabile dell'immagine»¹⁷, un desiderio che ha radici antiche, rintracciabili nei *tableaux vivants* settecenteschi e nella fascinazione per lo scambio vitale simbolico che si instaura tra statua e corpo fisico, reale. L'immagine sarebbe quindi in grado di suscitare nell'osservatore una fascinazione pari al desiderio fisico¹⁸.

'Presenze femminili' tra sogno e incubo

Seppure con alcune differenze sostanziali, anche l'opera fotografica di Carla Iacono (1960) si inserisce in questo filone di ricerca definito neo-pittorialista. Iacono, è una fotografa concettuale che si concentra sul corpo inteso come luogo 'di mezzo', spazio metamorfico di trasformazione e 'passaggio', forma del transitorio ed eterna *vanitas*. I primi lavori della fotografa genovese si concentrano sulla reinterpretazione di antichi miti e fiabe sulla base degli studi condotti da Vladimir Propp; ma l'aspetto principale al quale dedica particolare attenzione è il 'rito di passaggio'.

La fotografia è lo strumento per dare voce ai conflitti, ai sentimenti scostanti, alle trasformazioni emotive delle età più delicate

dell'uomo, soprattutto, nel caso di lacono, di giovani donne. È dunque Flora, la figlia della fotografa ritratta come Dafne, immortalata nei suoi più significativi e irripetibili cambiamenti, a farsi portavoce di un nuovo universo ricco di cultura, filosofia e riferimenti antropologici.

Da queste ricerche sono nate le serie fotografiche confluite nel più ampio progetto dal titolo *Fairy Glaze* nei cui scatti traspare l'interesse dell'autrice per le teorie psicoanalitiche delle favole di Louisa Düss secondo la quale, le storie e le fiabe lasciate incomplete o con finale sospeso agirebbero sulla mente dello spettatore in senso positivo o negativo rilevando uno stato di conflitto situato nel profondo della sua personalità. Questo stato intermedio di conflitto, immerso in emozioni profonde, interessa l'autrice al punto da indagare la psiche attraverso la fotografia, per dare corpo ai temi conflittuali emersi dalle favole (vedi infra pp. 183-186).

Fairy Glaze si configura quindi come un luogo di racconti sinistri, di attuali turbamenti esistenziali che richiamano l'attenzione di chi guarda sui problemi e sulle fasi più difficili dell'esistenza. Si tratta di quei confini ibridi, regno dell'incerto, nei quali ogni sentimento diventa imprevedibile, ogni reazione dubbia e inquietante. La raccolta di favole fotografiche di lacono si addentra nei territori inesplorati, alle volte proibiti e nascosti, dei desideri segreti, della complessità di fanciulle intente ad affrontare il loro passaggio all'età adulta, come avviene nella splendida serie *Orlando's Race* nella versione androgina del protagonista di Virginia Woolf. Il riferimento è chiaro dal titolo e dal soggetto, la stessa Flora, insostituibile protagonista delle opere della madre, assume qui le vesti del personaggio inteso come «infinita possibilità di trasformazione e moltiplicazione dell'identità, attraverso cui viene comunque preservata una propria forte individualità»¹⁹. Le parole di Carlisi sottolineano il legame indiscusso con l'opera letteraria di partenza, insieme alla volontà espressa dall'autrice di indagare la polivalenza dell'io e la trasformazione dell'essere. Al contempo, le parole del critico avvalorano la ricerca di unicità attuale che Carla lacono trasferisce nella sua opera fotografica attingendo costantemente dalle tecniche storiche del passato per ri-affermarle, aggiornandole, nel presente contemporaneo. Emerge infatti una particolare caratteristica tecnica nel lavoro di lacono che la accomuna ad altri fotografi – artisti attivi nella *Sta-*

ged photography. Non è infatti solo il mondo delle fiabe a ispirare la fotografia genovese, bensì, sempre più evidente nei suoi progetti recenti, è l'influenza della pittura e dell'arte fiamminga con la quale instaura un rapporto di reciproca fascinazione rielaborandone e attualizzandone i riferimenti simbolici e culturali.

Il rapporto con l'arte fiamminga è di fondamentale importanza per comprendere la struttura compositiva delle sue immagini, con particolare riferimento ai ritratti, un concetto che ben esprime David Bate analizzando le tendenze del Nuovo pittorialismo: «l'arte olandese è tangibilmente umana, e anzitutto costruisce uno spazio in cui lo spettatore può abitare, riconoscendolo come "naturale", umano e realistico»²⁰, ed è proprio questo realismo a caratterizzare le immagini di lacono, un realismo crudo capace di trasferire la sua forza di verità in un mondo 'altro', capace di rendere credibile anche l'immaginario più strano e inafferrabile.

Appassionata e grande conoscitrice della storia dell'arte, lacono costruisce l'immagine di Flora adattandone le caratteristiche all'immaginario collettivo delle eroine preraffaellite. Il riferimento alla storia dell'arte si declina pertanto in due evidenti percorsi: la ricerca della luce calda, l'effetto ambrato del lume della candela amalgamato con il nero profondo che caratterizzerà la sua produzione più recente da un lato, e la fascinazione per un'immagine di donna eroina di altri tempi dall'altra, in una complessa quanto colta rielaborazione di contenuti e saperi tecnici che rendono l'opera di lacono immediatamente riconoscibile.

La costruzione di personaggi e la loro ri-attivazione nello scatto fotografico permette a Carla di aprire una porta d'accesso a ciò che definisce «Antiwonderland», un luogo felice e al contempo oscuro, che scava nella memoria evocando desideri e paure profonde ricostruite con abile sensibilità e dove i protagonisti diventano, in questo caso, gli oggetti e le cose (vedi infra p. 186).

Il rapporto con gli oggetti assume molteplici significati nella produzione fotografica dell'artista genovese e vale la pena quindi soffermarsi su questo particolare aspetto. Come scrive Remo Bodei:

assegniamo alle cose un significato tendenzialmente univoco allo scopo di orientarci nel mondo, favorendo la conoscenza teorica e pratica, ma raschiando dalle cose i loro molteplici significati e dimenticando i valori simbolici e affettivi²¹.

E il critico prosegue sostenendo che «la fantasia costituisce un fattore ineliminabile del nostro rapporto con le cose»²²; è quindi proprio questo rapporto con gli oggetti che la fotografia di Carla rimette in discussione decontestualizzando l'oggetto dalla realtà e proiettandolo in un universo nuovo, fantastico, nel quale esso possa diventare tramite spazio-temporale per svelare antichi e/o nuovi significati.

La sua produzione infatti vede l'organizzazione di una regia articolata dove il ritratto è supportato dalla presenza di oggetti, simboli del magico giardino dei suoi interessi personali che, disseminati all'interno della fotografia come indizi per lo spettatore, assumono il ruolo di guida alla rappresentazione e alla decodificazione dell'opera. Gli oggetti sono dunque un tramite voluto dall'artista per animare la scena, per attivare quel rapporto di passaggio che permette l'accesso al mondo del meraviglioso situato al confine con la realtà. L'universo del simbolo e dell'emblema sarà sempre più presente nella sua produzione fino a svolgere un ruolo di fondamentale importanza all'interno della sua ultima produzione: *Re-Velation* (vedi infra pp. 188-195).

Le fotografie di Carla, per la maggior parte sono ritratti, costruiti e ri-messi in scena, nell'ottica della *Staged Photography*, attraverso i quali restituisce all'opera l'imprevedibilità della vita al confine labile con la morte. I suoi ritratti si trovano dunque in una pericolosa ed emozionante zona di confine, tra il 'già stato' e l'è ancora' sempre più a contatto con uno stato di «semi-morte»²³ che lo spettatore percepisce dalla ricchezza dei dettagli, dalla fisicità degli occhi, o come ricorda Didi-Hubermann «dall'oscillazione del pathos»²⁴ e dall'incarnato.

La resa luministica dei ritratti di Carla lacono, che spiccano su un atemporale fondo nero sottolinea «la voce della carne»²⁵ perché lascia intuire quello che traspare al di sotto «tra superficie e profondità»²⁶. Proprio la resa dell'incarnato, come avviene in pittura, sottende il rito di passaggio e sensibilizza al desiderio: quello di rendere l'immagine viva.

Negli scatti di Carla i personaggi sono sospesi in una apparente immobilità, a metà strada tra lo spazio del quadro e l'inquadratura della macchina fotografica; il vuoto nero che li circonda aumenta nello spettatore un sinistro senso di movimento, un movimento causato da quel fantasma del pathos che passa attraverso gli occhi e si tradu-

ce in carne e sangue portando chi guarda nell'inferno del pittore, nel tormento del fotografo: «un'animazione interna» che obbliga l'artista ad affrontare un viaggio, «verso il desiderio del compimento»²⁷.

Il compimento di Carla giunge quindi nella sua ultima produzione, dove raggiunge la completezza piena dell'espressione artistica; si tratta di un connubio amalgamato sapientemente tra la superficie del quadro e la lucentezza della carta fotografica; *Re-Velation* acquista dunque una particolare forza comunicativa perché il messaggio si arricchisce di significati provenienti da altre culture. Dopo le fiabe e le figure letterarie, l'autrice si interessa alle eroine del contemporaneo restituendone una visione universale giacché Flora, nuovamente protagonista degli scatti della madre, rappresenta una e tutte le donne, evocando il potere del velo inteso come emblema di dibattiti culturali e religiosi. Il volto diventa territorio di incontro tra Oriente e Occidente laddove l'impostazione classica del ritratto, tipica dello stile di lacono, incontra contaminazioni di oggetti e abiti di impronta orientale²⁸.

Con la delicatezza del sapere, lacono affronta l'argomento del velo nelle diverse culture con rispetto, il punto di vista centrale della fotocamera restituisce un effetto di oggettività paragonabile solo alla fotografia tedesca della scuola di Düsseldorf che vede un preciso riferimento nella scuola tecnica dei coniugi Becher e nei successivi allievi che del punto di vista centrale, di impostazione rinascimentale, hanno fatto la loro più evidente caratteristica.

Emerge in questo ampio lavoro – che consta di venti ritratti – un altro particolare aspetto che caratterizza la *Staged photography* e accomuna i fotografi che lavorano su questa tendenza agli scatti di lacono: il 'tempo' della fotografia.

Con 'tempo della fotografia' si intende lo scarto temporale che si instaura tra la rapidità dello scatto fotografico e il tempo necessario al pittore per compiere il gesto pittorico sulla superficie della tela. La meticolosa ricostruzione, la perfezione della composizione in ogni sua parte, la cura maniacale nella resa dei riflessi della luce sul volto, e sugli oggetti, la restituzione tattile della morbidezza dei tessuti, seppure immortalati in una frazione di secondo dalla macchina fotografica, restano impressi, immersi come sono nel profondo nero dello sfondo, in un tempo dilatato, estremamente lento, reso contemplativo allo sguardo come solo il movimento della mano di un pittore avrebbe saputo fare.

Questo determina una stretta vicinanza operativa, un richiamo vero ed evidente alle tecniche artistiche di un lontano passato definendo una nuova estetica neo-pittorialista. Il tempo richiesto dalla preparazione della scena per essere immortalata fotograficamente assume la medesima importanza che poteva avere in passato, quando il pittore doveva meticolosamente costruire la scenografia, l'ambientazione in cui il soggetto del dipinto sarebbe stato rappresentato. La fotografia non è quindi rappresentazione di un momento sfuggente; la fotografia si trasforma in questo caso in una superficie temporale attiva, quasi aptica, ricca di informazioni, per la cui comprensione l'osservatore necessita di un tempo di contemplazione più lungo, lo stesso che impiegherebbe per ammirare le sfumature di un quadro, per apprezzare la qualità del gesto assaporando con lo sguardo la pasta pittorica.

«Ho messo la nonna sotto terra!». **Le storie foto-cinematografiche** **di Valentina Vannicola**

Questa nuova tendenza della fotografia, tra *Staged photography* e Nuovo pittorialismo, si riscontra nel lavoro di ricerca artistica di Valentina Vannicola (1982), fotografa romana specializzata in cinema.

Vannicola inizia la sua attività fotografica lasciandosi ispirare dall'universo delle fiabe. I suoi primi lavori fotografici risalgono agli anni 2008-2009, nei quali realizza una trasposizione fotografica di *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll. Sempre nel medesimo arco cronologico, la sua produzione artistica prosegue con la creazione di nuove re-invenzioni fantastiche ispirate a *Don Chisciotte* e a *La principessa sul pisello* rispettivamente di Miguel De Cervantes e H.C. Andersen. Alle tre storie corrispondono altrettante serie fotografiche nelle quali Vannicola ha trasferito, secondo personale interpretazione, personaggi, situazioni e contesti estrapolati dal racconto per narrarli, con una nuova veste, all'interno degli scatti fotografici. Appare nuovamente molto stretto il rapporto tra l'autrice e la letteratura; il testo viene infatti letto, analizzato e rielaborato in modo creativo come se la fotografa avesse appositamente sezionato il testo per inserirsi in momenti decisivi, di svolta della narrazione, scegliendo di riproporre fotograficamente un

momento molto preciso della stessa racchiudendo il senso dello scatto in un unico 'gesto significativo': un momento prima o un momento dopo i fatti narrativi principali. La scelta del momento narrativo è quindi altrettanto originale almeno quanto la messa in scena che rende imprevedibile l'andamento della narrazione, inducendo nello spettatore una sensazione di attesa e di *suspence* a tratti comica e sagace, altre volte quasi sinistra e inquietante. Al di là della provenienza delle immagini, di impronta letteraria e fantastica, in queste prime serie fotografiche «la storia non viene raccontata, ma solo resa possibile»²⁹: l'idea di veridicità delle immagini è data dal potere realistico dell'immagine fotografica capace di determinare un forte senso di straniamento e al contempo un profondo coinvolgimento nei fatti della storia che viaggia, appunto, sul filo incerto del 'possibile'. Anche nel caso di Vannicola si afferma una nuova visione del fotografo-artista: si tratta infatti di un fotografo che assume i panni di un vero e proprio regista, che realizza un complesso intreccio di realtà e finzione, capace di gestire, in collaborazione con il suo staff, diverse combinazioni di pratiche, dall'allestimento del set, al coinvolgimento degli attori fino allo scatto finale secondo le modalità già evocate della *Staged photography*. La fotografia assume in tal caso la conformazione di un'opera complessa dal momento che la sua realizzazione ha comportato un cospicuo lavoro concettuale e progettuale a priori, fondamentale e imprescindibile per il raggiungimento dell'atto finale: lo scatto. Si parla quindi di staff, al contrario di quanto avviene nel caso di Iacono, perché Vannicola apre il lavoro fotografico alla partecipazione di molti. La costruzione della storia è possibile solo grazie al connubio generato dalla sua creatività e dall'interpretazione data dai protagonisti degli scatti, rigorosamente attori non professionisti, spesso abitanti del territorio sul quale interviene. Da qui si sviluppa una modalità di lavoro che rimanda più al set cinematografico che al contemplativo lavoro del singolo artista, e a sottolineare tale approccio, vi è anche il fatto che i suoi scatti sono per la maggior parte realizzati in scenari esterni e quasi mai ricostruiti in studio. Tutto ciò ha attinenza con il cinema anche per un altro importante aspetto, giustamente individuato da Anna e Benedetta Cestelli Guidi, il legame con il cinema neorealista italiano «che proprio ad attori non professionisti delegava le parti importanti»³⁰, oltre che la presenza di un riferimento fondamentale per l'opera della giovane artista:

la maremma laziale, nota location nella quale Mario Monicelli ha ambientato un film cult del 1966: *L'armata Brancaleone*³¹.

«Ho dunque messo la nonna sotto terra» ha esclamato Valentina in occasione dell'incontro universitario, raccontando come fosse stata realmente sua nonna la malfidata regina de *La principessa sul pisello*, a sottolineare ulteriormente l'aspetto collaborativo e il coinvolgimento, quasi performativo richiesto ai collaboratori.

Diversamente rispetto al lavoro di lacono, il processo creativo si sviluppa nelle opere di Vannicola secondo modalità che rimarcano, anch'esse, il forte legame con il mondo del cinema e in particolare con una modalità di lavoro che la accomuna a illustri precedenti attivi nel campo della *Staged photography* tra i quali, oltre al già citato Jeff Wall, ricordiamo un riferimento forse ancor più calzante: quello dell'americano Gregory Crewdson. Tale accostamento, forse meglio di altri, mostra la complessa realtà intessuta nel *backstage* delle sue opere fotografiche realmente paragonabile a quella che risiede dietro alla realizzazione di un film. Inoltre, come Crewdson, anche Vannicola costruisce foto-*tableaux*, che rimandano all'estetica cinematografica e televisiva, cogliendo momenti di sospensione narrativa, in alcuni casi anche dal gusto comico e sarcastico. Il processo creativo parte dunque dallo studio del progetto e dalla definizione dello storyboard iniziale. Ciò significa che l'artista programma minuziosamente in anticipo ciò che dovrà animarsi successivamente davanti all'obiettivo. Si delinea pertanto una forte consapevolezza da parte del fotografo delle scelte che dovrà operare per ottenere il risultato finale voluto; ed è proprio questa scelta a essere determinante per inquadrare momenti, pose, oggetti e gesti 'decisivi' oltre che 'significativi' per la narrazione finale, dove una singola scena si dovrà fare portavoce del 'tutto', dell'intera narrazione.

Opera magistrale che dimostra accuratamente questa modalità operativa è il notevole lavoro composto da una serie di quindici fotografie relative all'*Inferno* di Dante. Per la realizzazione di questo progetto, che ha visto in occasione della sua pubblicazione con la casa editrice Postcart la collaborazione dello scrittore Nicolò Ammaniti, Vannicola ha disegnato personalmente il cono rovesciato secondo la visione dantesca dell'*Inferno*, collocando meticolosamente all'interno di ogni girone, la posizione degli oggetti di scena e la composizione che lo scatto fotografico avrebbe dovuto assumere

(vedi infra p. 161-62). Anche in questo caso è stata fondamentale la scelta dell'artista relativamente a ciò che avrebbe dovuto fotografare: è stata quindi operata una selezione dei dannati e delle pene da rappresentare fotograficamente e successivamente è stata operata un'ulteriore selezione su coloro che avrebbero dovuto interpretare realmente i dannati. La selezione è stata effettuata all'interno del suo territorio natale, la Maremma laziale, dando vita a una complessa azione performativa che ha coinvolto la comunità locale. Vannicola si è quindi occupata della realizzazione dei singoli dettagli: dalla scelta delle *location* alla selezione degli attori, alla realizzazione dei costumi, dando vita a un vero e proprio evento narrativo.

Il lavoro di ricerca sull'opera dantesca ha però avviato un altro importante elemento, in questo caso comune con l'immaginario fotografico di Iacono; l'attivazione e il coinvolgimento della memoria oltre che di fattori biografici. Se nel caso di Iacono l'elemento di collegamento con i temi biografici e della memoria confluiscono nella presenza della figlia Flora e nell'utilizzo di oggetti significativi quali catalizzatori e attivatori di memoria, nel caso di Vannicola è il territorio l'elemento che attiva le radici culturali e biografiche dell'artista. Il progetto fotografico si carica quindi di ulteriori elementi che superano il testo di partenza per ampliare la narrazione all'interno di un luogo sconosciuto: la memoria, il proprio vissuto, la propria identità. Il paesaggio, elemento centrale nella resa estetica ed emotiva del progetto, è quindi al centro delle indagini dell'artista che ha scattato le sue fotografie esclusivamente a luce naturale verificando quotidianamente le condizioni meteorologiche. L'atmosfera brumosa e carica di nebbia risulta dunque condizione ottimale per ambientare i tormenti e le punizioni dei dannati (vedi infra p. 164). Ma ancor più interessante è il reciproco interscambio che si crea nella fotografia tra l'opera e lo spettatore, e anche tra il fotografo e lo spettatore, ridefinendo il senso del punto di vista dell'artista. La complessità del rapporto con lo spettatore nella *Staged photography* è stata ampiamente affrontata da Michel Poivert, il quale sostiene che gli artisti che lavorano in questo ambito «ci trascinano in universi strani, dove la fotografia non svolge più la sua funzione di finestra aperta sul mondo, bensì di spazio scenico»³². E gli scatti di Vannicola assomigliano quindi più a immagini provenienti da un universo mentale che reale; appaiono più come labirinti psicologici

al pari di Crewdson e Olaf piuttosto che come scenari realmente esistenti; e, ancora più importante, tali scatti rimettono in discussione il rapporto con lo spettatore, perché le immagini «come la scena di un teatro, non postulano nessun fuoricampo. Tutto è dentro l'immagine, senza bisogno di dare senso al fuori»³³. È quindi questo dell'Inferno dantesco ri-attivato dalla fotografia romana uno splendido esempio per comprendere il rinnovato rapporto con lo spettatore giacché ogni cosa, ogni ricostruzione, ogni personaggio è stato 'ri-allestito' appositamente per lui, per essere contemplato dallo sguardo di chi osserva. Lo scatto finale è progettato e realizzato per lo spettatore, unico e vero soggetto attivo, coinvolto nella meditazione della singolarità dello scatto, al pari di quanto accade contemplando la medesima unicità del quadro dal momento che si dà vita all'immagine come si effettua il gesto; si preme l'interruttore come si conduce la pennellata. Come suggerisce Poivert, questo genere di immagini «letteralmente incredibili»³⁴, conferiscono allo spettatore una libertà molto ampia di interpretazione, lasciandolo libero di proiettarvi al suo interno le proprie sensazioni, nonché di proseguire o terminare il racconto. Al fine di rendere l'inferno dantesco straniante all'occhio di chi guarda, Vannicola ha attuato scelte ben precise decidendo di inserire negli scatti oggetti comuni e di uso quotidiano; ecco nuovamente emergere, al pari del lavoro di lacono, le cose, oggetti decontestualizzati e trasformati per l'occasione in simboli del contrappasso, attuando un transfert cognitivo che riattiva l'oggetto inanimato capace, in questo modo, di «avere una vita autonoma» e per questo, capace di «muoversi, sentire o addirittura pensare e agire»³⁵.

In conclusione, come sottolinea Antonio Costa, i «modelli delle arti tradizionali continuano a interagire sui nuovi mezzi»³⁶ e tali commistioni possono quindi essere ritrovate all'interno del filone di ricerca fotografica del Nuovo pittorialismo che in queste pagine è stato analizzato prendendo a esempio le opere di Carla lacono e Valentina Vannicola. Dall'analisi è emerso il recupero di motivi e tecniche riconducibili al primo pittorialismo tardo-ottocentesco citando, più o meno consapevolmente, alcuni valori estetici e antiche pratiche di allestimento. La fotografia come sostiene Bate – che un tempo ha combattuto per mostrarne l'artisticità – ha oggi conquistato a pieno titolo un posto di rilievo nell'arte contemporanea instaurando uno

stretto rapporto non solo con le tecniche fotografiche del passato (quali ad esempio l'uso del banco ottico di grande formato), ma anche un rinnovato interesse per l'effetto pittorico'. La fotografia del Nuovo pittorialismo, in stretto connubio con le pratiche della *Staged photography*, sottopone allo spettatore un nuovo codice della rappresentazione visiva che vede alternarsi i linguaggi del cinema e quelli del teatro, della performance e della messa in scena, focalizzandosi, come teorizzato da Jeff Wall, sull'importanza del gesto, sulla selezione del momento significativo della narrazione, sullo studio della prossemica e della *dispositio* dei corpi sulla scena, allestita per la macchina fotografica. La scomposizione della narrazione principale in frammenti di quadri fotografici e l'apertura dell'immaginazione verso nuovi mondi possibili generano quindi un corto circuito con lo spettatore: un'*ékphrasis* resa possibile esclusivamente dalla presenza di colui che osserva, il quale sottoscrive un silente «patto di collaborazione»³⁷ con l'immagine che si attiva in qualità di narratore della storia, che essa stessa rappresenta e racconta; superficie viva di narrazione che lascia abbandonare chi osserva all'immaginazione per andare oltre lo scatto, per ritrovare la contemplazione della pittura e accedere al non fotografato: allo spazio dell'ignoto.

- ¹ A. Anedda, *La vita dei dettagli*, Roma, Donzelli, 2015, p.3.
- ² D. Bate, *La fotografia d'arte*, Torino, Einaudi, 2018, p. 61.
- ³ Ivi, p. 45.
- ⁴ Ivi, p. 59.
- ⁵ Ivi, p. 61.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano, Cortina, 2015, pp. 78-79.
- ⁸ M. Mazzocut-Mis, «Tableaux Vivants da Diderot a Jeff Wall», in *Aesthesis*, 11 (2), 2018, pp.101-113, cit. p. 102.
- ⁹ Cfr. M. Massarente, «L'artista e la sua opera come fonte di ispirazione. Reinterpretazione, citazione e reinvenzione dell'Ofelia di John Everett Millais nella fotografia contemporanea», in *Senzacornice. Rivista di arte contemporanea*, 18, aprile/luglio 2016.
- ¹⁰ T. Laria, *Regole e fughe. Analogie, metafore e modelli nei processi creativi*, Milano, Postmedia Books, 2014.
- ¹¹ Ivi, pp. 22-23.
- ¹² S. Graziani (a cura di), J. Wall, *Gestus. Scritti sulla fotografia*, Macerata, Quodlibet, 2013.
- ¹³ A. Costa, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*, Torino, Einaudi, 2014, p. XV.
- ¹⁴ Per una panoramica sulla fotografia nella storia dell'arte contemporanea si rimandano ai saggi di Filippo Maggia, «La fotografia contemporanea 2000-2009», in *L'arte del XX secolo. Tendenze della contemporaneità (2000 e oltre)*, Milano, Skira, 2009 e C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2010.
- ¹⁵ L. Miodini, «L'elaborazione dell'immagine. Riflessioni sul nuovo pittorialismo e post-pittorialismo», in *Il pittorialismo italiano*, Torino, Silvana Editoriale, 2017, p. 220.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ F. Gualdoni, *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux Vivants, da San Francesco a Bill Viola*, Monza, Johan & Levi, 2017, p. 15.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ F. Carlisi, «Orlando's Race in Fairy Glaze», in *Quaderni di Gente di Fotografia*, 2015, p. 22.
- ²⁰ D. Bate, *La fotografia d'arte*, cit., p. 22.
- ²¹ R. Bodei, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2009, p. 10.
- ²² Ivi, p. 11.
- ²³ G. Didi-Hubermann, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Firenze, Il Saggiatore, 2008, p. 99.
- ²⁴ Ivi, p. 24.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ Ivi, pp. 60-61.
- ²⁸ Su *Re-Velation* si rimanda al volume C. Iacolino, *Re-Velation*, Savona, Delfino&Enrile Editori, 2017. Il catalogo è stato pubblicato in occasione dell'esposizione dal titolo *Re-Velation* a cura di Paola Martini e Clelia Belgrado, Museo Diocesano di Genova, 6 ottobre-11 dicembre 2017.
- ²⁹ A. Anedda, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, p. IX.
- ³⁰ A. Cestelli Guidi, B. Cestelli Guidi, «Le storie di Valentina Vannicola», in *Aracne, La camera ibrida*, 1, 2011, p. 5.
- ³¹ *Ibidem*.
- ³² M. Poivert, *La fotografia contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011, p. 210.
- ³³ *Ibidem*.
- ³⁴ Ivi, p. 213.
- ³⁵ R. Bodei, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2009, p.12.
- ³⁶ A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002, p. 293.
- ³⁷ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, Roma, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 67.

Valentina Vannicola

Sulla relazione della pratica fotografica con la narrazione letteraria e cinematografica: l'intermedialità

Ciò che mi interessa nella fotografia è la costruzione di un momento articolato, di un evento narrativo¹. Che le immagini facciano parte di una serie e siano piene di elementi o che siano singole e riassuntive, quello che ricerco in esse è la completezza del racconto.

Ho iniziato nel 2008 con il primo esperimento di quella che poi è divenuta la mia formula narrativa con *Nel Paese delle meraviglie*. Per la prima volta ho immaginato di poter trasporre i tratti salienti di un'opera letteraria, in questo caso quella scritta da Lewis Carroll nel 1865, in fotografia. Per farlo avevo intenzione di ricercare le giuste ambientazioni nel mio paese natale, Tolfa a nord di Roma, e avvalermi dei suoi abitanti e dei miei famigliari per l'interpretazione dei personaggi. Naturalmente l'opera di Lewis Carroll ha un'estensione e un'articolazione maggiori di questo mio sviluppo ma, allora, si trattava più che altro di un tentativo ignaro di un linguaggio che di lì a poco avrebbe guadagnato tutto il mio interesse.

Il 2009 è stato l'anno di *Escape*, trasposizione in cinque atti-scatti del *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes. Anche in questo caso, ho scattato nel mio territorio natale e con i miei compaesani che, ancora abbastanza dubbiosi, si sono lasciati coinvolgere nelle rappresentazioni. È così che la signora Letizia ha indossato i panni di una lettrice famelica, che si appassiona talmente tanto delle avventure del cavaliere errante da vivere la sua giornata di casalinga catapultata in esse. Nella seconda metà di quello stesso anno ho realizzato l'ultimo lavoro appartenente a questa prima triade sperimentale: *La principessa sul Pisello*, stessi luoghi e un simile casting.

In questi tre lavori ho testato e individuato i passaggi che tuttora rispetto nello sviluppo di quasi tutti i miei progetti: l'analisi del testo, la scelta degli episodi salienti o più rappresentativi e rappresentabili, la creazione di bozzetti preparatori, la stesura di uno story board, la scelta delle location, il lavoro di collaborazione con gli abitanti del territorio, il recupero degli abiti e dei materiali di scena e, infine, lo scatto fotografico con attori non professionisti.

Analizzando le fasi di produzione, si può leggere una forte influenza della struttura cinematografica. Il mio rapporto con quest'arte, su cui ho focalizzato i miei studi universitari, è fondante: la sua grammatica, le sue tecniche e i suoi trucchi linguistici sono presi in considerazione nell'elaborazione delle mie fotografie, ovviamente con la grande differenza che, anziché sviluppare un racconto in movimento, io cerco di concentrarlo in un fermo immagine.

Nella creazione artistica non esistono confini alla commissione: un ritratto a olio può essere l'ispirazione di un soggetto

Fig. 1 *Escape (Don Chisciotte)*, 2009



cinematografico o viceversa. Nel mio caso il confine tra l'ispirazione della storia dell'arte, del cinema e della letteratura è molto labile, non saprei distinguere né definire in quale immagine sia più presente l'una o l'altra forma artistica. Attingo al cinema nella fase di studio e scrittura, mi avvicino al *tableau vivant* nella ricerca della perfezione e del dettaglio di una singola scena: i protagonisti delle mie immagini rimangono immobili dentro un quadro (l'inquadratura), durante tutta la fase dello scatto non cambiano posizione, occupano il posto che ho assegnato loro nel bozzetto; si potrebbe dire che, durante lo scatto, svolgano l'atto performativo del quadro vivente.

Fig. 2 *La principessa sul pisello*, 2009



Raccontare di sé attraverso la narrazione fotografica

Dal 2008 al 2012 (*Nel Paese delle Meraviglie*, *Escape*, *La principessa sul Pisello*, *L'Inferno di Dante*, *Bar Sport Off*) ho lavorato quasi esclusivamente sulle colline della Maremma laziale a nord di Roma, dove sono nata. Conosco a menadito le vallate e gli anfratti che mi hanno vista crescere, così immaginare una scena in un particolare campo o sotto una determinata quercia è stato per me un processo naturale e di altrettanta fortunata spontaneità ha potuto godere il rapporto con gli abitanti di quei luoghi.

Nel 2011, per *L'Inferno di Dante* ho realizzato delle immagini corali ambientandole rigorosamente in esterno, in un arco spaziale che

Fig. 3 *Nel Paese delle meraviglie*, 2008



va dalla costa di Santa Severa sino alla Caldara di Manziana. La gran parte della vastità delle terre che circondano la mia casa sono state studiate e tenute in considerazione come potenziali location al fine di effettuare una scelta molto mirata. Ogni luogo visitato da Dante doveva corrispondere a un pezzettino della mia terra, è stato così che narrando del viaggio del Sommo Poeta ho raccontato la mia casa, le colline brulle e fangose che ho amato e odiato, le cave abbandonate, l'entrata di una galleria ferroviaria dove non passano più treni, il fiume dove ho trascorso le estati e le terre un tempo tutte coltivate. In questa narrazione ho inserito la mia famiglia e i miei compaesani.

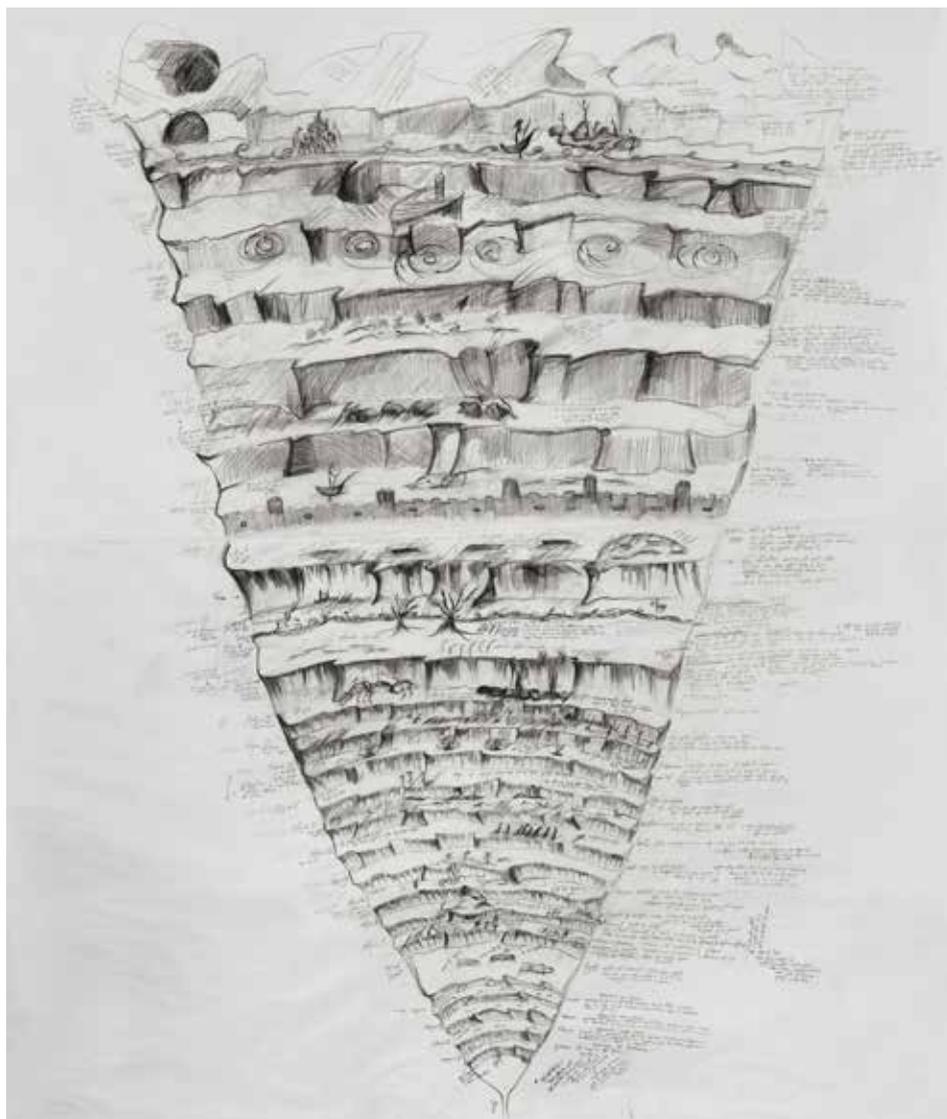
È indubbio, a questo punto, che l'intradiegetico e l'extradiegetico si confondano, volendo scomodare le teorie di Gérard Genette²: la mia voce rimane nella sfera extradiegetica, ma la forte presenza della narrazione del mio vissuto diventa quasi una presenza narrativa intradiegetica o forse addirittura dà vita a un meta-racconto. L'unione tra la rilettura dell'opera e quella del territorio di messa in scena è talmente profonda che il senso del progetto è forse scaturito dalla commistione delle due narrazioni.

Fig. 4 Canto IV, Primo cerchio. Il Limbo



L'Inferno di Dante, trasposizione della prima Cantica della *Divina Commedia* di Dante Alighieri, si compone di 15 fotografie stampate in grande formato (60x90 cm) più un bozzetto preparatorio. Una lunga fase di studio ha preceduto gli scatti ed è stata riassunta nel grande bozzetto (150x180 cm) che ritrae la tipica raffigurazione medievale dell'Inferno, la stessa seguita da Dante, un cono rovesciato su cui ho riportato in maniera stilizza-

Fig. 5 Bozzetto de *L'inferno di Dante*, carboncino, penna e matita, cm 180x150, 2011



ta: i Canti, i Gironi, alcuni endecasillabi di riferimento, le pene a cui sono sottoposte le anime negli inferi e contemporaneamente ho preso nota delle location individuate, di altri riferimenti tecnici e ho elaborato i primi schizzi preparatori di quello che poi sarebbe stato lo scatto finale.

Questa grande pergamena di appunti è stata fondamentale per appropriarmi di un testo così articolato e pieno di simbologia e riuscire poi a tradurlo secondo la mia personale lettura. L'*Inferno* è complesso ma paradossalmente quasi di immediata interpretazione poiché Dante è un narratore puntiglioso e molto attento ai dettagli, descrive esattamente cosa vede, gli odori, i rumori, i colori, i suoni. Una volta assimilato il suo percorso ho iniziato a sceglierne e a raccontarne uno mio, anzitutto anche rispetto alle traduzioni artistiche precedenti, come per le meravigliose incisioni di Gustave Dorè (1860) o i cento disegni su pergamena commissionati da Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici a Botticelli (tra il 1480 e il 1495). Nella mia interpretazione ho scelto di eliminare dalla scena le figure di Dante e Virgilio, quasi come se il racconto venisse fatto in soggettiva; la rinuncia di queste due figure iconograficamente ben delineate dalla tradizione – la veste rossa o la corona di alloro del Sommo Poeta e il lungo abito del Vate – mi ha permesso di evitare di introdurre nella scena l'elemento della maschera e concentrare tutta l'attenzione sulla nudità delle anime e i luoghi che le circondano. Contemporaneamente ho scelto un altro tipo di nudità che non è quella letterale delle carni ma è legata alla tradizione della mia terra, tutti i dannati de *L'Inferno di Dante* indossano lo stesso 'costume': le maglie e le braghe di lana, una seconda pelle per i più anziani che va indossata sotto i vestiti per proteggersi dal freddo durante i lavori campestri.

Questo è un primo esempio di come all'interno di una narrazione, quella dell'opera letteraria, è udibile un sottotesto: il racconto dei luoghi dove sono cresciuta. Lo stesso vale per altri elementi apparentemente extradiegetici che utilizzo nelle installazioni per tradurre alcune simbologie dantesche, come nel caso della pila di sedie accatastata al centro della terza immagine, *Gli ignavi*.

Siamo nel Terzo Canto, tra la schiera degli Ignavi, coloro che «visser senza 'nfamia e senza lodo» (Inf. III 35-36), coloro che in vita non presero mai una posizione e che, stando alla legge del

contrappasso, Dante condanna a correre in continuazione in tondo inseguendo un vessillo, mentre mosconi e vespe li mordono e il loro sangue viene raccolto a terra da vermi³:

E io, che riguardai, vidi una 'nsegna
che girando correva tanto ratta,
che d'ogne posa mi pareva indegna;
e dietro le veniasì lunga tratta
di gente, ch' 'i' non avrei creduto
che morte tanta n' avessi disfatta.⁴

Questi sono i primi dannati che incontriamo nel viaggio entro gli Inferi, subito ci troviamo di fronte a una visione brutta di sofferenza a cui vengono sottoposte le carni. Nella mia rilettura di questa scena ho eliminato la contraffazione del corpo per ritrarre esclusivamente le due azioni che simboleggiano l'ignavia e il suo contrario, quindi, il peccato e il suo contrappasso. Allora ecco una

Fig. 6 Canto III, Antinferno. Ignavi



fila di uomini in braghe di lana che corre in tondo inseguendo un vessillo malconco, circondando un cumulo di sedie che assumono la significanza diretta dello star fermi, dell'ignavia. Anche in questo caso, l'elemento che occupa il centro dell'immagine e simboleggia il focus della pena è profondamente legato alla mia terra o si serve di un bene materiale di questa per la narrazione: le sedie ritratte appartengono al mio patrimonio comunitario, sono le sedie della scuola elementare del paese, la stessa che io stessa ho frequentato.

Parallelamente alla traduzione fotografica della prima Cantica si è sviluppata la narrazione della mia terra, un risultato non previsto nella progettazione iniziale. L'elemento paesaggistico ha finito per acquistare un'importanza centrale, il viaggio dantesco non si svolge sottoterra ma tra le colline laziali, l'accesso negli Inferi avviene attraverso una galleria ferroviaria abbandonata e prosegue dalle coste di Santa Severa sino alla Caldara di Manziana, soffermandosi a lungo nei luoghi che circondano il mio paese arroccato. Contemporaneamente tutta la comunità ha partecipato alla creazione dell'opera divenendone un elemento centrale e non solo espediente narrativo, le persone hanno contribuito al reperimento dei materiali di scena, prestato costumi, suggerito le location sino a offrire la loro presenza nella messa in scena. In un certo qual modo si è attivato un naturale processo collettivo, l'operazione di creazione dell'opera è divenuta l'opera stessa e il racconto di chi l'ha costruita.

Sulla relazione al testo letterario

Ognuno ha la propria visione di uno stesso testo, io cerco di rileggere le storie attraverso un mio punto di vista. Nei lavori appena citati, come in altri successivi, ho quasi sempre fatto riferimento a testi letterari più o meno conosciuti e consolidati dalla tradizione, per riuscire a guidare lo spettatore all'interno della mia lettura della storia, raccontare un sottotesto partendo da un qualcosa di già noto. Per altri lavori come *Riviere* (2014) ho invece composto il soggetto e per *Eravamo terraferma* (2017) ho provveduto al componimento dei testi. In tutti i casi il rapporto con il racconto o con la sua stesura rimane fondamentale, il lavoro di scrittura o rilettura è un momento cruciale per la genesi dell'opera, una fase fatta esclusivamente di studio e solitaria concentrazione. Un approccio quasi opposto al lavoro di messa in scena fotografica che ne consegue, caratterizzato invece

da dinamismo e confronto, dove i luoghi diventano campo di studio e azione, e chi li abita parte attiva del progetto.

Spesso avviene che la scrittura sia influenzata dal luogo o che i personaggi assumano le caratteristiche delle persone che li interpretano, a questo proposito penso a *Living Layers*, un lavoro del 2012. Qui l'incipit non è stato un testo, anche se il lavoro gode di svariate ispirazioni letterarie, bensì il territorio stesso. Sono partita da un'analisi di questo attraverso cartine, mappe e molteplici sopralluoghi, arrivando sino alla costruzione di un plastico, alla fine di tutto i luoghi e la mia percezione di questi hanno suggerito il mood del lavoro e le sue immagini. L'idea scaturita dall'analisi del testo, dalla sua scrittura o da altri fattori, come nel caso appena citato, viene congelata in bozzetti preparatori o spesso in veri e propri *storyboard* che verranno successivamente presi in considerazione per la messa in scena.

Caso emblematico e di forte innovazione rispetto a tutta la produzione è *Eravamo terraferma* (2017), la storia di un'isola

Fig. 7 Plastico per il progetto *Living Layers*, legno, lana, plastica, terra, 2012



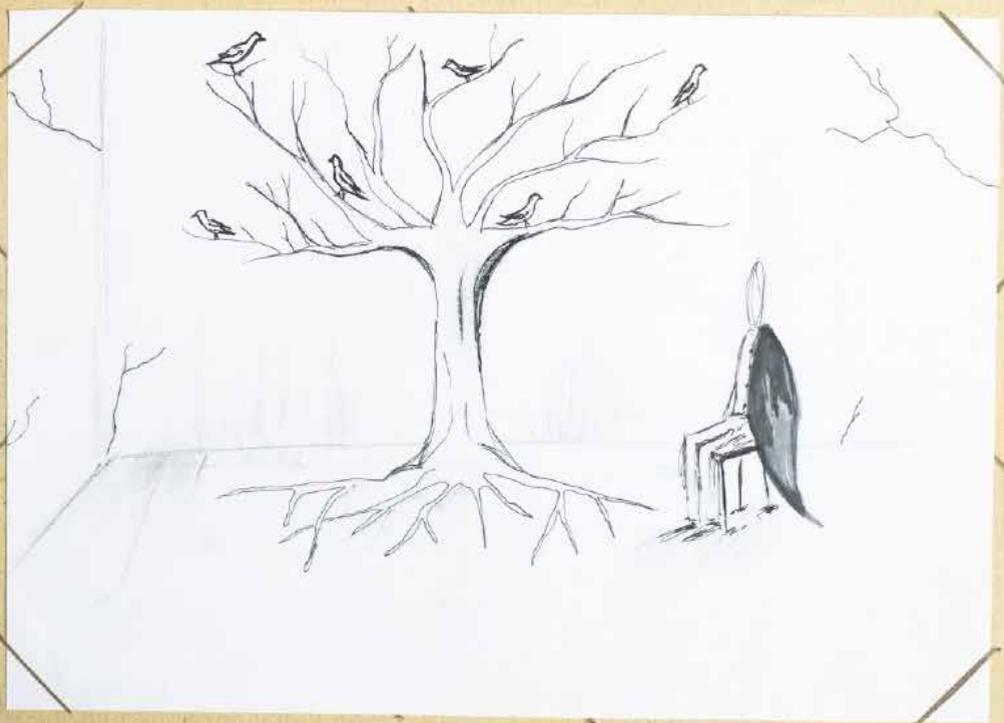
appartenuta alla ex Jugoslavia dove le vicende dei suoi abitanti sono narrate per raccontare il quarantennio che va dalla fine della seconda guerra mondiale allo scoppio delle guerre balcaniche degli anni '90 del secolo scorso. Si tratta ancora una volta di un lavoro di *mise en scène* dove nessun personaggio è realmente vissuto e tutti gli accadimenti sono completamente ricostruiti partendo da reali basi teoriche. Questo scorcio di Storia viene raccontato tramite la voce dei suoi protagonisti che attraverso (finte) interviste e (ricostruiti o recuperati) materiali d'archivio propongono la loro versione dei fatti. In tale situazione il testo è di fondamentale importanza, tanto da entrare a far parte dell'opera stessa, lo scritto sussiste in quanto completamento e apparato dell'immagine e viceversa.

Raccontare il territorio

Eravamo terraferma appartiene a un secondo ciclo di produzione, interamente realizzato fuori dal mio territorio di affezione, inaugurato con *Living Layers* (2012) e proseguito con *Riviere* (2014).

Nel 2012 ho ottenuto una commissione dalla galleria Wunderkammern, un progetto di rilettura del VI Municipio di Roma nato in collaborazione con il museo MACRO, e per la prima volta mi sono ritrovata a mettere in pratica le dinamiche di produzione fuori dai miei comodi circuiti. Roma, al tempo, era la mia città di adozione da svariati anni ma *Living Layers* mi ha svelato quanta poca conoscenza avessi di essa.

Credo che il territorio in cui si è cresciuti influenzi profondamente la visione e la percezione estetica delle cose: quando penso alla messa in scena di un'immagine, istintivamente la ambiente in campo aperto e possibilmente in un contesto rurale. Roma si è così presentata come un ostacolo da conoscere approfonditamente per essere aggirato, mi sono concentrata su un territorio circoscritto e lo ho percorso e studiato finché sono riuscita ad avere una mia visione. Mi interessava ritrovare delle ambientazioni che potessero restituire il più possibile un contesto despazializzato e detemporalizzato. Naturalmente in questa ricerca la città non è stata taciuta anzi, i luoghi sono diventati i protagonisti quasi assoluti delle storie, mentre a essere eliminati sono stati i fattori dell'*hic* e *nunc*: le macchine, i passanti,



i semafori, le scritte sui muri, i negozi. Attraverso un lavoro di *staged photography*, è stata messa in scena una città apparentemente priva di riferimenti temporali e spaziali specifici. I personaggi, attori non professionisti e abitanti del quartiere, sono stati isolati all'interno di spazi simbolici che portano il segno storico e sociale di quel territorio: un prato che ha per fondale le architetture del Casilino 23 progettate da Ludovico Quaroni, la corte interna dei palazzi popolari del quartiere di Torpignattara, l'aeroporto militare o un edificio storico nato per ospitare le scenografie del Teatro dell'Opera di Roma e poi divenuto un centro per le attività culturali di quartiere. Nella serie *Living Layers* il territorio assume il ruolo di protagonista assoluto in cui inserire la messa in scena delle emozioni e delle ossessioni dell'uomo contemporaneo.

Nel 2014 ho ricevuto una commissione dal Bellaria Film Festival, storico festival italiano di cinema documentario, per effettuare un progetto proprio sul territorio dove prende vita la

Fig. 8 Quaderno d'artista contenente i Bozzetti preparatori al lavoro *Living Layers*, 2012

Fig. 9 da *Riviere*, 2014



manifestazione. Quell'anno, ho trascorso il periodo invernale a Bellaria Igea Marina (RN) perlustrando il tratto della Riviera Romagnola da Rimini sino al ravennate, spingendomi oltre, fino alle Valli di Comacchio. Si è trattato di un'esperienza molto intensa, durante la quale ho aperto la mia visione verso una realtà estetica estremamente duttile e interessante: il mare, in questo caso quello Adriatico, che in determinati periodi dell'anno e della giornata si manifesta piatto e plumbeo. Anche qui non sono partita da un testo letterario di riferimento ma ho raccolto storie sul territorio concentrandomi su alcune vicende, come quella dell'Isola delle Rose⁵, e le ho plasmate con i racconti e le immagini vernacolari dei miei nonni paterni che dal 1990 al 2000 hanno trascorso le loro vacanze in quegli stessi luoghi.

Questo progetto costituisce un altro esempio di come il soggetto della storia sia nato in maniera completamente slegata da un testo letterario, e che l'idea sia stata dettata ancora una volta dallo studio di un territorio e nutrita dalle esperienze del mio vissuto e della mia famiglia.

Fig. 10 da *Riviere*, 2014



La fotografia al servizio della finzione narrativa

Nel periodo di sviluppo di *Riviere* mi sono imbattuta nelle vicende che hanno coinvolto il Mare Adriatico sino a spingermi oltre i confini italiani per raggiungere la penisola Balcanica. *Eravamo terraferma* nasce dall'esigenza di raccontare una storia partendo dalla grande mole di materiale raccolto a proposito di una terra che, nel secondo cinquantennio del XX secolo, ha vissuto un periodo storico molto intenso, sfociato in una delle guerre europee più sanguinose degli ultimi decenni. La struttura del lavoro si fonda ancora su materiali testuali, non puramente letterari ma prevalentemente storici come saggi, articoli di giornale, documentari, interviste; fonti reali che sono state approfondite e 'romanizzate' per arrivare a scrivere un racconto possibile anche se mai accaduto.

Eravamo terraferma è la storia degli abitanti di un'isola del Mar Adriatico, una terra bagnata dalle acque un tempo appartenute alla ex-Jugoslavia e oggi croate. L'isola è situata all'interno di un'area petrolifera ormai abbandonata di proprietà della Star Oil, una società che vide i suoi fasti all'epoca del Maresciallo Tito e la sua fine con la morte di questo e lo scoppio delle guerre balcaniche negli anni '90. Allora tutti gli operai, che provenivano esclusivamente dall'ex-Jugoslavia, abbandonarono le piattaforme per imbracciare le armi. Tutti, tranne un piccolo gruppo che decise di disertare, di non combattere quella guerra e di stabilirsi su quell'isola verso cui nessuno aveva mai nutrito grande interesse. *Eravamo terraferma* è una storia di finzione: fatti, personaggi e location sono stati ricostruiti e messi in scena. L'intento è quello di creare una storia verosimile per poter parlare di ciò che è accaduto nella ex-Jugoslavia a partire dall'insediamento del Maresciallo Tito sino allo scoppio delle fratricide guerre balcaniche degli anni '90 del '900.

Il lavoro si compone di sedici fotografie a colori stampate in grande formato (60x90 cm) più altri nove apparati (30x60 cm) che accompagnano gli altrettanti ritratti dei protagonisti e contengono testi scritti, documenti e immagini d'archivio. Alcuni elementi della storia sono completamente inventati, l'isola geograficamente è inesistente come lo è la Società petrolifera che diede lavoro ai fantomatici operai, tutto è scrupolosamente ricostruito per creare una solida base su cui raccontare episodi storici realmente accaduti. In *Eravamo terraferma* viene, infatti, narrata un'epoca storica con un focus su alcuni

episodi: il periodo titino, l'assedio di Sarajevo, la vicenda del Vlina Vlas Hotel, l'indipendenza della Croazia nel 1991 e l'attacco della città di Vukovar, Topusko (città della regione autonoma serba della Croazia) e l'Operazione Tempesta del 5 Agosto 1991, Srebrenica, Potocari e l'uccisione di circa ottomila musulmani.

La messa in scena in questo caso non si arricchisce di installazioni o elementi surreali ma contrariamente cerca di ricostruire, attraverso l'emulazione della tecnica reportagistica, una realtà inesistente ma possibile. Tutte le immagini del lavoro sono state ricostruite nelle zone palustri della Sardegna, diverse location sono il frutto del montaggio di più ambientazioni al fine di creare l'habitat ideale in cui far muovere gli attori. Questi ultimi, tranne in un caso, sono tutti abitanti della Sardegna, amici e persone comuni che sono stati coinvolti in varie fasi del progetto e si sono prestati a interpretare i dieci personaggi.

Il testo in questo lavoro assume un ruolo fondamentale, come già detto, diverse sono le fonti alla base della costruzione della storia ma soprattutto con *Eravamo terraferma* il testo,

Fig. 11 da *Eravamo terraferma*, 2017



per la prima volta, entra a far parte dell'opera. I personaggi raccontano la propria vicenda attraverso delle (finte) interviste che insieme a (fittizie o ricreate) foto vernacolari completano il ritratto del personaggio dandogli voce. L'opera si presenta allora sotto forma di dittico: l'immagine e la voce di questa; la scelta di tale modalità di narrazione è stata dettata dall'esigenza di avvicinare il più possibile lo spettatore al personaggio ma soprattutto alla vicenda storica che viene raccontata. Prima di tutto viene fornita un'immagine fotografica che porta con sé l'effetto di veridicità insito nel mezzo fotografico: ci troviamo di fronte al ritratto di una persona immersa in un paesaggio reale, dunque questa per lo spettatore non può che esistere. La sua presenza viene poi ribadita nelle immagini vernacolari che solo la persona può averci fornito e di cui ne sottolinea la proprietà descrivendole nella didascalia. A questo punto la nostra vicinanza con il personaggio si fa più intima, lo vediamo e conosciamo il suo passato, possiamo dunque credere alla sua voce, di qui la narrazione della sua storia diviene attendibile.

Ciò che mi interessava, non è tanto il gioco dell'inganno, del *fake*, quanto la costruzione di un personaggio verosimile per raccontare una vicenda storica. I personaggi vivono in un luogo inesistente, le loro vite sono romanzate, alcuni episodi che li legano all'isola non sono mai accaduti e non hanno mai lavorato per una Società che di fatto non esiste, ma tutto ciò serve per costruirli, dar loro la parola e calarli in realtà storiche documentate. Ecco allora che Selma ci può raccontare di quando nell'Aprile del 1992 a Visegrad sono entrate le truppe della JNA (armata popolare jugoslava) e del terrore incusso da Milan e Sredoje Lukic del gruppo paramilitare 'le aquile bianche'; Darko ci può ricordare l'assedio di Sarajevo e la strage del Mercato di Piazza Markale del 5 Febbraio del 1994; Esma può parlare di Srebrenica, di Potocari e dell'assassinio di circa 8000 musulmani.

In *Eravamo terraferma*, l'immagine e la parola, la messa in scena e il racconto si uniscono per dar vita a una narrazione possibile di episodi reali calati in un contesto irreali. In questo intento vengono utilizzate le tecniche narrative della *stage photography* che, come il romanzo, il cinema e il teatro, può servirsi della finzione per proporre un particolare punto di vista.



Fig. 12 Installazione di un'opera tratta da *Eravamo terraferma*, 2017

Fig. 13 *Living Layers*, 2012



In conclusione, ho iniziato la mia ricerca fotografica partendo dall'analisi di opere letterarie, ho proseguito traendo ispirazione da racconti, creando soggetti sino a comporre i testi e inserirli nell'opera. Non c'è una via migliore dell'altra, l'unica ancora percorribile è quella della continua sperimentazione del linguaggio.

¹ Valentina Vannicola è stata invitata presso l'Università di Genova in occasione del secondo incontro del ciclo di eventi incentrati sulla narrazione con la fotografia, il 3 febbraio 2017. In quell'occasione è stata intervistata da Martina Massarente. Qui di seguito la fotografa riprende le fila di quel discorso incentrato sulla sua pratica fotografica.

² G. Genette, «Discours du récit», in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

³ Dante Alighieri, «Inferno», Canto III, vv. 52-57, Bologna, Zanichelli, 2010, p. 50.

⁴ Ivi, pp. 50-51.

⁵ Nome dato a una piattaforma artificiale di 400 m² costruita nel mare Adriatico a 11,612 km al largo delle coste dell'allora provincia di Forlì e a 500 m al di fuori delle acque territoriali italiane. Progettata dall'ingegner Rosa che la dichiarò indipendente nel 1968, fu demolita nel febbraio del 1969.

Carla Iacono

Fotografia, narrazione e psicoanalisi nella mia esperienza di artista visuale

Introduzione

Le immagini sono diventate strumento imprescindibile per comunicare e soddisfare il bisogno di esprimersi. In particolare, la fotografia è una delle espressioni più efficaci e immediate che oggi abbiamo a disposizione; per rendersene conto è sufficiente pensare alla differenza tra le emozioni suscitate da uno spot pubblicitario trasmesso via radio o veicolato tramite un media che utilizzi immagini per comprendere la potente immediatezza del messaggio che queste ultime sono in grado di fornire. Tutto questo è possibile oggi grazie al superamento di ogni barriera linguistica e alla rapidità di realizzazione e condivisione delle immagini, anche in seguito all'avvento del digitale e dei social media.

La diffusione di immagini fotografiche è così pervasiva che ormai possiamo ripercorrere la storia attraverso le immagini e spesso una singola fotografia è in grado di evocare un episodio o un periodo storico con un'immediatezza e una potenza straordinarie.

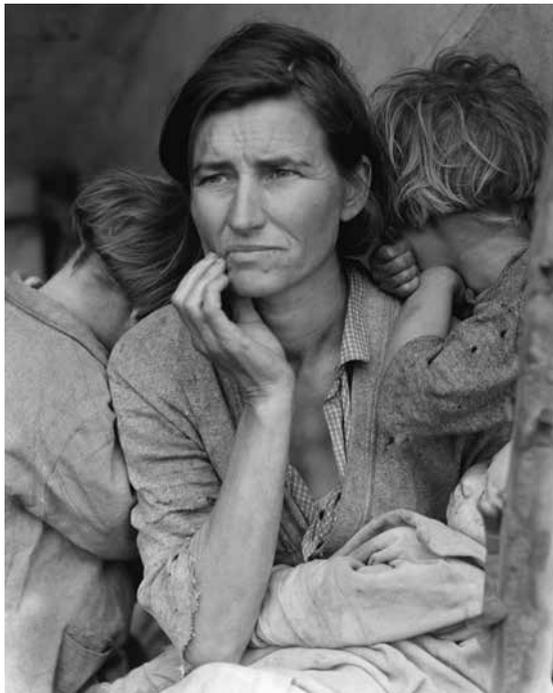
Abbiamo conglobato nel nostro immaginario una serie di foto simbolo che scandiscono la Storia o suggeriscono storie epiche.

Ma la fotografia può raccontare anche altri tipi di storie, più discrete, intime e comunque altrettanto importanti, per chi le scatta – spesso la fotografia è anche terapeutica –, ma anche per chi la osserva, in quanto evocativa di sensazioni condivisibili e quindi consolatorie. È una pratica che induce riflessioni su aspetti profondi dell'io e prevede una preparazione anche prima del semplice scatto, fino ad arrivare a narrazioni più complesse che

comportano preparativi più accurati quali l'allestimento di set specifici (*Staged Photography*) o la creazione di *tableaux vivants*.

La fotografia che più sollecita la mia attenzione non ha una funzione primariamente documentativa ma veicola riflessioni e promuove attività di pensiero, collocandosi così di diritto tra i media dell'arte contemporanea. Come ben approfondisce Charlotte Cotton ne *La fotografia come arte contemporanea*¹, lo scatto è l'atto artistico conclusivo, ma ogni immagine nasce e si sviluppa nel pensiero dell'artista prima, poi nella fase di concettualizzazione che ne consegue e infine nel processo di realizzazione del progetto. Il fotografo non è più colui solo che coglie l'attimo della vita, ma il progettista della scena che intende fotografare. Si tratta di quella che è definita ormai come 'fotografia concettuale' e una delle figure chiave di questa forma è Jeff Wall, storico dell'arte, artista e teorico canadese. Wall realizza fotografie di straordinario fascino e dall'altissimo livello tecnico e di dettaglio, realizzate in set quasi cinematografici di cui lui stesso è il 'regista', che pianifica la composizione formale di oggetti e persone, ambienti, costumi, luci e scenografie.

Fig. 1 Dorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936. Esempio dell'impatto delle fotografie sull'immaginario collettivo



In una sua installazione², Wall illustra, con una fotografia di enorme suggestione, il protagonista del romanzo di Ralph Ellison, *The Invisible Man*³, seduto in una cantina dove vive e dove ha installato 1350 lampadine illegalmente allacciate alla corrente elettrica, intento ad ascoltare *What Did I Do To Be So Black and Blue* (1929) di Louis Armstrong.

Tra gli autori che hanno influenzato il mio lavoro mi piace ricordare Polixeni Papapetrou, fotografa australiana il cui lavoro esplora il rapporto tra storia, cultura, rappresentazione e identità. Papapetrou ha concentrato parte della sua ricerca sull'infanzia e sulla percezione culturale, utilizzando come modella di molte serie la figlia Olympia, ritratta in set straordinariamente curati in tutti i minimi dettagli: fondali scenici (spesso dipinti dal marito Robert Nelson), riferimenti iconografici, costumi. Nelle immagini tratte dalla serie *Wonderland* del 2004, Olympia è ritratta come Alice, il personaggio di Lewis Carroll, utilizzando fondali basati sulle illustrazioni di Sir John Tenniel, apparse nella pubblicazione originale di *Alice nel Paese delle Meraviglie*⁴.

La mia esperienza come artista visuale si inserisce in questo contesto e nasce da un'esigenza personale: la necessità di affrontare l'adolescenza di mia figlia. Questo periodo fondamentale è stato definito da Freud come un disturbo evolutivo con alterazioni somatiche, endocrine, pulsionali, dell'organizzazione dell'io, delle relazioni oggettuali, degli ideali e delle relazioni sociali, mettendo l'accento sulle difficoltà che l'individuo deve affrontare. Infatti, l'adolescenza sancisce l'inizio di un'effettiva evoluzione della personalità, comportando un temporaneo aumento della vulnerabilità a fronte di una tempesta di stimoli emotivi. E mentre la metamorfosi fisica è regolata dalla natura, non è così per la ricerca e crescita interiore, realizzata individualmente con meccanismi di difesa, coraggio, adattamento, superamento. Si tratta infatti di una ricerca intesa come 'individuazione', così come la definisce Jung, il quale ne sottolinea l'importanza nella formazione di un nuovo individuo: il processo per cui una persona diventa se stessa, intera e indivisibile, distinta dagli altri o dalla psicologia collettiva (pur mantenendosi in relazione con questa realtà).

La mia riflessione parte dunque dall'analisi di questo momento affascinante che è l'adolescenza, difficile ma anche straordinario periodo della nostra vita, dove l'individuo è impegnato nella ricerca anche difficoltosa per il raggiungimento di una propria identità

e consapevolezza. Da circa dieci anni cerco di analizzare e di raccontare i riti di passaggio che fanno parte della vita, privilegiando proprio quello dall'infanzia all'adolescenza, che ritengo oggi particolarmente complesso, in una società in cui qualsiasi evento naturale è anticipato e amplificato. Per questo motivo, nei miei progetti è sempre presente un forte elemento autobiografico, enfatizzato dalla presenza di mia figlia Flora, modella protagonista delle principali serie fotografiche, prima bimba poi adolescente.

Fotografia e psicoanalisi

Altro elemento ricorrente nella mia produzione artistica è il riferimento alle pratiche psicoanalitiche, in quanto i contributi e i metodi di indagine della psicoanalisi sono fondamentali per ritrovare le tracce degli antichi rituali di passaggio anche nella società contemporanea.

In generale il rapporto tra psicoanalisi, inconscio e arte è privilegiato, basti pensare al surrealismo, il cui nome deriva da surrealità, realtà 'altra', sovrastante o sottostante, quindi a un livello diverso rispetto alla coscienza.

Parlando più specificatamente di fotografia è significativa una frase di Carlo Raggi che ne sottolinea la potenza introspettiva e perturbante:

La fotografia e il fotografare, quindi, permettono di scoprire il lato oscuro del mondo, dando rappresentabilità alle emozioni, espandendo l'immaginario e il sogno e per far ciò è importante esercitarsi a pensare. Pensare per immagini e imparare ad ascoltare le foto⁵.

D'altro canto, la nascita della psicanalisi segue di poco quella della fotografia, e gli esempi che ne testimoniano le sinergie sono numerosissimi. Ne cito solo alcuni utili per comprendere le molteplici sfaccettature di tale collaborazione. Possiamo pensare come esempio all'applicazione della fotografia nel campo della cura della salute mentale da parte del fotografo e psichiatra Hugh Diamond, che operò nel manicomio del Surrey County Lunatic Asylum dal 1848 al 1858. Diamond iniziò a fotografare i pazienti utilizzando le immagini come strumento diagnostico per identificare le malattie mentali, per poi scoprire che le immagini potevano avere un effetto terapeutico.

Osservando le fotografie, i pazienti diventavano infatti consapevoli della propria identità fisica e ponevano maggiore attenzione alla cura del proprio aspetto. Ciò contribuiva ad aumentare la loro autostima e a facilitare il loro percorso di guarigione.

Le fotografie/illustrazioni della fotografa tedesca Grete Stern scattate per la rubrica *La psicoanalisi vi aiuterà* della Rivista «Idilio» di Buenos Aires (in collaborazione dal 1948) sono un altro esempio interessante. La rubrica era una specie di piccola guida per interpretare i propri sogni e la Stern la illustrava con fotomontaggi in bianco e nero che lei stessa chiamava *Sueños*, e che suddivideva per categorie.

E ancora, possiamo citare la nascita della *Photo Therapy*, ossia l'utilizzo della fotografia in terapia come strumento visuale per stimolare la narrazione di sé e della propria storia da parte del paziente, spesso utilizzando foto e album familiari. Il termine *Photo Therapy* venne utilizzato la prima volta in un articolo⁶ nel 1975 da Judy Weiser, psicologa, arteterapeuta nonché Fondatrice e Direttrice del *PhotoTherapy Centre* di Vancouver in Canada.

Anche nella produzione artistica contemporanea vi sono esempi importanti di fotografi che, soprattutto attraverso l'autoritratto, hanno utilizzato il *medium* fotografico per esprimere i propri conflitti e scavare nella propria interiorità, producendo lavori personali di grande impatto emotivo e valore artistico ed etico. Tra questi possiamo citare Cristina Núñez, che da anni diffonde e condivide la sua personale esperienza nell'autoritratto, inteso come strumento catartico in grado di innescare un processo di creatività efficace e liberatoria. Avendo lei stessa sperimentato dolore e sofferenza, con un passato doloroso di droga e prostituzione, attraverso i suoi scatti è diventata preziosa testimone dei poteri salvifici dell'autoritrarsi come modo di conoscersi e di acquisire una forma di indipendenza, lei stessa afferma a questo proposito: «Mi sono resa conto che mi faceva bene. Perché il cuore del mio lavoro è trasformare le cose brutte, la sofferenza, la droga, la prostituzione in una risorsa.»⁷

Fiabe e riti di passaggio

Il «C'era una volta...» con cui iniziano le fiabe ci proietta immediatamente in un tempo indefinito, creando un contesto privilegiato in cui i fatti narrati si collocano al di fuori del tempo e dello spazio. L'origine delle fiabe si perde nel tempo e tutte,

indipendentemente dalla loro provenienza, hanno caratteristiche comuni (indeterminatezza di personaggi, epoca e luoghi, inverosimiglianza di fatti e personaggi, manicheismo morale, reiterazione/ripetizione di motivi e narrazioni, apoteosi finale⁸).

L'antropologo e linguista russo Vladimir Propp (1895-1970) studiò le origini storiche della fiaba, giungendo alla conclusione che la nascita e gli elementi principali delle fiabe si possano far risalire a rituali e miti primitivi legati a riti di passaggio tra l'infanzia e l'età adulta e alle rappresentazioni della morte. Le fiabe popolari rappresenterebbero quindi il ricordo, tramandato attraverso i racconti degli anziani con successive trasformazioni, di antichi riti d'iniziazione solennemente celebrati presso le comunità primitive. Durante questi rituali i ragazzi venivano sottoposti a prove per dimostrare di saper affrontare le avversità dell'ambiente e di essere pronti a entrare nella comunità degli adulti. Le fiabe sono state tramandate a voce di generazione in generazione e chi le narrava spesso le modificava o mescolava gli episodi di una con quelli di un'altra, dando a volte origine a un'altra fiaba. La maggior parte delle fiabe che conosciamo è stata raccolta e in parte riscritta nel corso del Seicento e dell'Ottocento da estensori che ne avevano riconosciuto il valore e il contenuto⁹.

La fiaba è strettamente legata alla pratica psicanalitica, perché moltissimi studiosi identificano in essa un valido supporto per giungere alla risoluzione dei problemi del bambino in crescita. Già Freud aveva osservato analogie tra i simboli onirici, i mitologici e i fantastici, affermando che il rapporto tra il sogno e le fiabe non è casuale e che in entrambi i contesti è possibile applicare il criterio di lettura interpretativa dei simboli. È possibile quindi riscontrare all'interno della fiaba una serie di contenuti che rappresenta desideri repressi, impulsi primitivi e irrazionali. Inoltre, avviene anche che la sublimazione onirica e fiabesca eserciti sull'individuo un ruolo catartico, cioè di ristrutturazione dei comportamenti, dei sentimenti e delle emozioni mediante forme di rimozione e di purificazione.

In pratica la fiaba è una forma di narrazione che permette di accogliere e raccontare quasi naturalmente angosce altrimenti impensabili. Riscoprirli come possibilità di comunicazione – in campo clinico, educativo e familiare – equivale al bisogno di ritrovare le radici comuni e di avvicinarsi alle origini della nostra anima. È un ritorno alle esperienze più arcaiche relative al corpo e

a quelle universali della nascita, dell'amore e della morte, dando voce e forma alle paure che questi eventi suscitano.

Tutti gli elementi sin qui accennati brevemente sono stati il nutrimento della mia riflessione sulla fotografia e hanno ispirato la mia pratica creativa.

I principali temi delle mie serie fotografiche

I riti di passaggio: *Synthetic Mermaids* e *Fairy Glaze*

Nel mio primo progetto sul tema dei riti di passaggio, *Synthetic Mermaids* (2006-2007), le protagoniste femminili, colte nel passaggio dall'infanzia all'adolescenza, sono raffigurate come eroine del mito classico, simbolo del percorso di crescita che da sempre si ripete e si rinnova.

Il titolo fa riferimento alle sirene, esseri metamorfici per eccellenza, creature mitologiche le cui caratteristiche antropomorfe sono progressivamente e significativamente cambiate nel corso del tempo. Da esseri ornitomorfi della tradizione greca (corpo di uccello e testa femminile), lungo i secoli si trasformano in creature ittioromorfe, ovvero donne con la coda di pesce. Parallelamente all'evoluzione iconografica anche il significato simbolico cambia, distaccandosi dal mondo degli inferi dei modelli egiziani e approdando al mondo marino, legato alla conoscenza iniziatica (morte-rinascita, ottenuta attraverso l'iniziazione), e si accentua inoltre l'aspetto legato al fascino e alla seduzione.

Come fragili sirene, le protagoniste di *Synthetic Mermaids* percorrono un cammino già vissuto da mille altre prima di loro, trovando ciascuna una propria e personalissima strategia del diventare adulte. Stilisticamente queste sirene richiamano le figure femminili preraffaellite o simboliste, perfettamente in simbiosi con la natura: hanno gli occhi chiusi, i movimenti rallentati, una sensualità latente imprigionata in involucri di apparente serenità e innocenza.

In realtà, la superficie dell'acqua, che le copre leggermente, nasconde profondi conflitti e turbamenti e solo alla fine del percorso iniziatico gli occhi delle sirene saranno aperti, e non ci potremo sottrarre al loro sguardo, perché

le sirene sono uscite dall'acqua, lasciando tracce della loro vittoria e dei loro sogni [...] sono carne della nostra carne, sangue del nostro

sangue, e dobbiamo difenderle con tutte le nostre forze¹⁰.

Fairy Glaze utilizza invece il linguaggio universale e ambiguo delle fiabe gotiche ed è ispirato al metodo psicoanalitico delle «favole da completare», creato da Louisa Düss¹¹. Il metodo della Düss è nato

Fig. 2 *Synthetic Mairmaids, Galatea*



nel 1942 come metodo sperimentale per indagare la psiche infantile e adolescenziale al fine di identificare le resistenze messe in atto da bambini e adolescenti nei confronti di temi conflittuali simbolizzati nelle favole. Il metodo si basa fundamentalmente sulla proposta di alcune storie che il soggetto deve completare: a ogni storia corrisponde uno stadio di evoluzione dello sviluppo psichico e questa pratica consente di rendere evidenti eventuali complessi corrispon-

Fig. 3 *Fairy Gleize, Sleeping bride*



denti agli stadi dello sviluppo. Se il soggetto analizzato dà una risposta simbolica oppure manifesta resistenza a rispondere, significa che la situazione affrontata dal protagonista della fiaba provoca in lui associazioni che stimolano il complesso in questione.

Così come nel metodo della Düss, in cui gli adolescenti si raccontano attraverso l'invenzione di storie, le protagoniste di *Fairy Glaze* ci svelano i loro turbamenti. Le pose inquisitorie e gli sguardi diretti,

Fig. 4 *Antiwonderland, The two Ophelias*



a volte aggressivi, rivelano le loro tensioni e le loro resistenze, reclamando inequivocabilmente la giusta attenzione ai loro problemi.

L'inconscio: Antiwonderland

La serie fotografica *Antiwonderland* è un viaggio nel subconscio e nella memoria, sotto l'egida di Lewis Carroll, per ritrovare personaggi e luoghi cari al mio immaginario e utilizzarli poi per

Fig. 5 *Antiwonderland, A new Guest*



abbozzare storie che ci raccontino un universo femminile forte e variegato. Le protagoniste sono presenze femminili esplicitamente tratte o suggerite dal mondo dell'arte e della letteratura, come Ophelia, la casa di Monet, le bambine di Balthus, la Donna Corvo, la natura suggestiva delle fiabe gotiche. La potenza evocativa della figura femminile viene celebrata attraverso immagini dal sapore fiabesco che svela paure e desideri inconsci, abbandonandosi a una creatività libera e giocosa.

In *The Two Ophelias*, Ofelia (e il suo doppio) vince la morte diventando simbolo della potenza femminile nell'immaginario. Come spiega Gaston Bachelard: «Mallarmé la definisce "una Ophelia mai annegata [...] gioiello intatto nel disastro"»¹².

Ispirate alle storie di iniziazione e alle atmosfere dei quadri di Balthus, le bambole-bambine della sezione *Balthus Chambre* rappresentano la donna come origine e trasformazione. Esse sovrastano con eleganza e mistero i canoni e i limiti imposti delle regole poiché esternano desideri e suggestioni dell'inconscio e del mondo onirico.

In *The ravens race*, la Morrigan – Donna corvo – Grande Regina rappresenta la potenza degli esseri metamorfici e del mito. Mentre, in *The Kiss*, il personaggio del Principe-Rospo è sostituito da un'anticonvenzionale Principessa Rana.

Nelle immagini di *Antiwonderland* spesso un personaggio sconfinava nel territorio di un altro, in una sorta di contaminazione che segue il filo assolutamente non lineare dell'inconscio, mentre le storie suggerite si svelano in una sequenza di associazioni che ricordano la scrittura automatica dei surrealisti. Così in *Dorothy in iceland*, la protagonista del mago di Oz approda in una terra di ghiaccio popolata di animali umanizzati che sembrano usciti da una favola di Esopo, strizza l'occhio a Shakespeare fino all'immagine finale dove il corvo suggerisce una conclusione *noir*.

Il dialogo: Re-Velation

Re-velation affronta il delicato tema della manipolazione delle differenze culturali, a partire dalla situazione delle donne musulmane immigrate in Europa. Sul velo delle donne si discute da sempre, essendo un accessorio spesso assunto a simbolo della distanza tra il mondo islamico e quello occidentale.

In realtà proprio la pluralità di significati attribuibili e il potere evocativo del velo rendono complessa la situazione: la simbologia cambia, infatti, in funzione del contesto in cui si cala, spesso con differenze tra chi lo indossa e chi lo percepisce. Non solo ci sono molte tipologie di velo e altrettanti modi di indossarli, ma l'ormai acquisita polisemia lo ha trasformato in oggetto di dibattiti sociali, politici, religiosi, culturali.

Fig. 6 *Re-velation 1*



Se lo analizziamo dal punto di vista delle donne che lo indossano o che, al contrario, lo rifiutano, il velo può rappresentare la riappropriazione dell'identità, dell'appartenenza religiosa, o anche un atto politico, una regola di comportamento, una scelta estetica, una libera scelta, una sottomissione a Dio, un atto di resistenza, o un'imposizione patriarcale.

Fig. 7 *Re-velation 7*



In Europa, nell'ambito del dibattito sulla laicità dello Stato, il velo islamico è spesso considerato un simbolo di attacco ai principi della laicità e dell'uguaglianza diventando oggetto di operazioni mediatiche. Ne è esempio la Francia, in cui già nel 1989 si verificò una controversia nota come *'l'affaire du foulard'*: tre studentesse musulmane si presentarono in aula indossando il velo e furono sospese dalle lezioni in nome della costituzione laica della Repubblica Francese. Da allora si continua a dibattere sul tema, affrontandolo a partire da presupposti talvolta antropologici e talaltra sociologici. Più volte giovani ragazze musulmane hanno protestato sfilando con veli dei colori della bandiera francese rivendicando così il diritto a un'identità plurima (musulmana e francese).

Il progetto di *Re-velation* parte da un'analisi antropologica per riflettere sulle strumentalizzazioni che possono verificarsi quando i media investono la sfera privata e intima, e incoraggiare il dialogo interreligioso, concentrandosi principalmente sullo *hijab*, il velo islamico che incornicia il volto, coprendo solo i capelli, e quindi non violando i requisiti di sicurezza vigenti nei Paesi occidentali perché lascia il viso scoperto. Nell'Islam lo *hijab* ha acquistato nel tempo diversi significati. Storicamente sembra che l'uso del velo fosse una pratica anteriore all'Islam, diffusa anche in altre culture/religioni, come nel Cristianesimo orientale e più in generale nel mondo bizantino. Solo con il tempo il velo si è imposto come oggetto di uso comune, diventando segno di appartenenza alla fede islamica. D'altro canto, l'esigenza di velare il corpo femminile è diffusa in molte culture del Mediterraneo e tutt'oggi sopravvive in determinati ambiti, anche cattolici.

Alla fine del XIX secolo, in Egitto prima e poi in Medio Oriente, nacquero movimenti a favore dell'abolizione del velo; dopo l'apertura dei primi collegi femminili, alcune studentesse iniziarono a chiederne l'abolizione e, nel 1926, Huda Sha'râwi Pasha è stata la prima donna a presentarsi in pubblico a capo scoperto.

Oggi in molti Paesi d'Europa invece, dinanzi alle leggi che lo vietano, molte donne musulmane si appellano al diritto di libertà di espressione e religione per poterlo indossare. Il velo è diventato così portatore di nuovi significati, legati alle questioni della cittadinanza, alla rivendicazione culturale, fino alla ricerca di nuovi modelli spirituali. In particolare, per le donne

migranti da Paesi musulmani, portare il velo rispecchia l'esigenza di rimanere legate al proprio Paese di provenienza rappresentandone la cultura.

Ma *Re-velation* è anche legato alla tematica principale del mio lavoro, l'analisi dei riti di passaggio. Nell'Islam classico il velo sancisce proprio il passaggio dall'infanzia alla pubertà; similmente, anche in altre epoche, culture e religioni, il velo, quando utiliz-

Fig. 8 *Re-velation 17*



zato, è sempre legato a eventi/situazioni di valore iniziatico (es. matrimonio, lutto, stato monacale). Oggi la cosiddetta riscoperta del velo, diffusa tra le nuove generazioni di ragazze maghrebine immigrate, a volte è diventato il mezzo con cui le adolescenti possono distinguersi dalla generazione dei genitori immigrati, che, in molti casi, si è allontanata dai simboli della tradizione.

Dal confronto delle varie interpretazioni nasce quindi la consapevolezza che è fondamentale, per una società davvero moderna e pluralista, restituire ai simboli delle tradizioni il loro valore, ovvero riattualizzarli e non vietarli e, al contempo, vigilare affinché non ci siano imposizioni, ricordando che l'utilizzo o meno del velo deve essere una libera scelta della donna.

Re-velation riunisce immagini in cui il velo è declinato in diversi modi: principalmente *hijab*, ma anche veli cattolici e foulard dell'Europa dell'Est. Dal punto di vista formale i ritratti hanno tutti la stessa interprete, mia figlia Flora, perché il mio intento è porre l'accento unicamente sulla polisemia del simbolo. Inoltre, l'elemento autobiografico contribuisce a enfatizzarne la rappresentazione e a renderla genuina testimonianza. Le composizioni ricordano la ritrattistica europea dal Quattrocento al Seicento: stratagemma stilistico che mi consente di realizzare una simbolica contaminazione tra le culture di Oriente e Occidente. Molte delle immagini a prima vista ricordano i ritratti occidentali ma i soggetti indossano veli e accessori orientali. Le figure sono fotografate su uno sfondo scuro che a volte si fonde con gli abiti e spesso la luce laterale fa emergere la figura dal buio, rivelando i contorni del viso e i dettagli dei veli, rafforzando così esteticamente e simbolicamente il concetto di rivelazione. In molte immagini sono presenti simboli della tradizione, spesso condivisi da più culture, quali la passiflora¹³, il gelsomino¹⁴, la conchiglia¹⁵, l'uovo¹⁶, la melagrana¹⁷, la perla¹⁸.

Nelle fotografie appaiono numerosi riferimenti pittorici, tra cui *La ragazza con l'orecchino di perla* di Vermeer (*Re-velation 3* e *Re-velation 10*), *Convent Thoughts* di Charles Allston Collins, pittore vicino all'ambiente Preraffaellita (*Re-velation 5* e *Re-velation 6*), le Madonne di Antonello da Messina e del Sassoferrato (*Re-velation 16* e *Re-velation 17*), *l'Allegoria della Vanitas e della Penitenza* di Guido Cagnacci (*Re-velation 14*), le nobildonne di Goya (*Re-velation 18*), *The Jewish Bride* di Isidor Kaufmann, pittore Austro-Ungarico che documentò il mondo ebraico con numerosi ritratti (*Re-velation 20*).

Infine, molti sono anche i riferimenti alla letteratura, altro tema costante nelle mie serie fotografiche. Le ciglia di piume indossate da Flora in *Re-velation 1*, sono un omaggio a Fatima Mernissi, scrittrice, intellettuale e sociologa marocchina, scomparsa nel 2015. Fatima Mernissi è stata una delle voci femminili più importanti del mondo musulmano. Nei suoi scritti la rivendi-

Fig. 9 *Re-velation 11*



cazione di una piena libertà femminile si mescola all'orgogliosa difesa della propria cultura d'origine.

Ne *La terrazza proibita*¹⁹, romanzo autobiografico, Fatima racconta di avere trascorso l'infanzia in un harem. Secondo la nonna, con la quale era vissuta, harem significava reclusione ma anche il luogo in cui le donne si battevano contro le discriminazioni con coraggio e precise strategie. Tra le pratiche di resistenza vi era la tradizione dei racconti orali, vero e proprio mezzo per eludere la censura. Tra tutte le storie Fatima ne amava particolarmente una, la *Donna dal vestito di piume*, raccontata durante le occasioni speciali, quando «le donne della corte si infilavano il caffettano nella cintura e danzavano con le braccia spiegate, come se stessero per spiccare il volo»²⁰. Un momento poetico per ricordare come le parole potessero aiutare a ottenere la libertà.

In *Re-velation 11* la protagonista mostra invece una cinquecentesca contenente un testo di Aristotele (*De animalibus et de Plantis*). È uno stratagemma per ricordare il contributo islamico alla cultura dell'Europa medievale, dall'XI al XIII secolo, e la particolare importanza delle traduzioni attuate di antichi testi classici greci, tra cui le opere del filosofo Aristotele.

Concludendo, credo che sia prerogativa femminile affrontare con levità ma determinazione i problemi complessi e delicati del mondo contemporaneo. *Re-velation* non prende posizione sull'uso del velo, ma scava nella storia per rivelare tutta una serie di valenze e significati con immagini sincere, nel pieno rispetto delle differenze e delle somiglianze delle culture. È un personale e sentito contributo per sollecitare l'osservatore a riflettere e a porsi dalla parte degli altri; e se ciò basterà a far discutere con garbo e passione dell'argomento, l'obiettivo sarà raggiunto.

La cura delle immagini

Abbiamo già osservato come le immagini fotografiche siano estremamente utili nella cura terapeutica dei disagi psicologici, in quanto strumento di conoscenza e confronto con la propria immagine interiore ed esteriore. Ma il nocciolo della questione, esemplificato dalla frase del titolo *La cura delle immagini*, può e deve essere interpretato anche al contrario: è opportuno por-

re molta cura nella produzione di immagini, soprattutto oggi in cui siamo continuamente sollecitati da esse. L'eccesso, infatti, può incoraggiare una lettura superficiale, in cui la percezione visiva iniziale coincide con la totalità dell'informazione trasmessa.

Si tratta di un'effettiva evoluzione della comunicazione, e quindi è molto importante che i creatori di immagini valutino e curino gli aspetti tecnici e i contenuti, al fine di conciliare il più possibile la percezione e l'approfondimento. *In primis* per la soddisfazione dei creativi, che dovrebbero riuscire sempre a creare un legame virtuoso con gli utilizzatori delle proprie opere, raggiungendo l'obiettivo di instaurare un dialogo che vada oltre una lettura frettolosa dell'immagine. E perché l'estrema facilità e capillarità di diffusione delle immagini, assicurata anche dai social media, ci pone di fronte a una responsabilità senza precedenti.

Come spiegano Raffaella Perna e Ilaria Schiaffini in *Etica e fotografia*²¹, parlando di fotografie 'traumatiche' in cui si mostrano contenuti violenti o disturbanti, vi sono domande a cui è impossibile sottrarsi come spettatori, e aggiungo, come creatori. Ad esempio: come recepiamo e rispondiamo a tali fotografie? Sono immagini che hanno il potere di mobilitare le coscienze o le anestetizzano? In che modo la fotografia si uniforma o contesta gli stereotipi legati al genere o all'etnia? Cosa succede alle immagini una volta che sono entrate nel circuito del consumo di massa? Alla luce di ciò e considerando quanto già esposto (la potenza e la diffusione pervasiva delle immagini) nonché il valore, anche politico e mediatico, delle fotografie in specifici contesti, ritengo che tali interrogazioni siano di fatto estendibili a tutte le immagini che, nell'intenzione dei creatori, abbiano lo scopo di veicolare messaggi e scatenare flussi di pensiero complessi.

Tale constatazione mi permette di concludere questa riflessione auspicando una sempre maggior attenzione da parte di tutte le persone coinvolte nella produzione e fruizione delle immagini, nell'ottica di promuovere una politica della comunicazione eticamente responsabile.

¹ C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, (tr. *The Photograph as Contemporary Art*, Thames and Hudson, 2004), Torino, Einaudi, 2010.

² J. Wall, *After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue*, 2000. URL: https://www.moma.org/learn/moma_learning/jeff-wall-after-invisible-man-by-ralph-ellison-the-prologue-1999-2000-printed-2001/

³ R. Ellison, *Invisible Man*, New York, Random House, 1952.

⁴ L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, Macmillan, 1865.

⁵ C. Riggi, *L'esuberanza dell'ombra. Riflessioni su fotografia e psicoanalisi*, Milano, Le Nuvole, 2008.

⁶ J. Weiser, «Phototherapy techniques in counselling and therapy--using ordinary snapshots and photo-interactions to help clients heal their lives», in *Canadian Art Therapy Association Journal*, 2004, vol. 17, n. 2, p. 23-53.

⁷ C. Nunez, «The self-portrait, a powerful tool for self-therapy», in *European Journal of Psychotherapy and Counselling*, 2009, vol. 11, n. 1, p. 51-61 [nostra trad.].

⁸ Cfr. V. Propp, *Morfologia della fiaba*, [1928], Torino, Einaudi, 1966.

⁹ Ad esempio Charles Perrault e i Fratelli Grimm.

¹⁰ C. Iacono, *Fairy Glaze and other stories*, catalogo della mostra, coll. «I Quaderni di gente di Fotografia», Modena, Polyorama, 2015, p. 28.

¹¹ Cfr. Louisa Düss, *Il metodo delle favole di Louisa Düss*, a cura di M. L. Falomi, Firenze, Giunti, 1957.

¹² G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Gallimard, 1942, p. 103. Ed. elettronica, URL: http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/eau_et_les_reves/eau_et_les_reves.pdf, consultata il 28/2/2020

¹³ Simboleggia la passione di Cristo.

¹⁴ Nella tradizione araba rappresenta l'amore divino, fiore simbolicamente così importante da profumare il paradiso islamico.

¹⁵ Simbolo legato all'acqua e al concetto di fecondità, all'interno del Mondo Cristiano è ricondotta alla nascita/(ri)nascita, intesa nel senso di purificazione dello spirito.

¹⁶ Nel cristianesimo è simbolo di vita e rinascita, collegato al significato stesso della Pasqua.

¹⁷ Nella *Bibbia* è uno dei frutti della terra promessa e nell'epoca Cristiana diventa allegoria della Chiesa; nella simbologia islamica è uno dei frutti che crescono nel giardino del Paradiso; simbolo augurale nella tradizione ebraica.

¹⁸ Nella tradizione cristiana simbolo di castità e di purezza d'animo nelle rappresentazioni di sante e poi di nobildonne; nel contesto coranico, laddove citata, sembra simbolizzare il Verbo divino espresso tramite la 'perla bianca'; in pittura indicazione dello status sociale del personaggio ritratto.

¹⁹ F. Menrissi, *La terrazza proibita. Vita nell'ha-rem*, tr. C. Tresso, Firenze, Giunti, [2005]

²⁰ Ivi, p. 26.

²¹ S. Perna, I. Schiaffini (a cura di), *Etica e fotografia. Potere, ideologia, violenza dell'immagine fotografica*, Roma, Derive Approdi, 2015.

Collana *Arti visive e patrimonio culturale*

1. *Valorizzare il patrimonio culturale delle Università. Focus su arte e architetture. Raising awareness of academic heritage a focus on art and architectures*, a cura di Lauro Magnani e Laura Stagno, 2016 (ISBN: 978-88-97752-75-2)
2. Valentina Borniotto, *L'identità di Genova. Immagini di glorificazione civica in età moderna*, 2016 (ISBN: 978-88-97752-73-8)
3. Gianni Carlo Sciolla, *Jan Bialostocki: un metodo iconologico*, 2017 (ISBN: 978-88-97752-79-0)
4. *Arte e letteratura a Genova fra XII e XV secolo. Temi e intersezioni*, a cura di Gianluca Ameri, 2017 (ISBN: 978-88-97752-70-7)
5. Gianluca Ameri, *Lo specchio del Principe. I beni preziosi e il collezionismo di Leonello d'Este*, 2017 (ISBN: 978-88-97752-81-3)
6. *Scultura in legno policromo d'Età Barocca La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, a cura di Lauro Magnani e Daniele Sanguineti, 2017 (ISBN: 978-88-97752-87-5)
7. Laura Stagno, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606) Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*, 2018 (ISBN versione a stampa: 978-88-94943-03-0; ISBN versione eBook: 978-88-94943-04-7)
8. Lauro Magnani, *Immagini del sacro. Produzione artistica e rappresentazioni di soggetto religioso a Genova tra XVI e XVIII secolo*. Vol. I, 2019 (ISBN versione a stampa: 978-88-94943-84-9; ISBN versione eBook: 978-88-94943-85-6)
9. Simone Ferrari, *Dürer e Leonardo. Il Paragone della Arti a Nord e a Sud delle Alpi*, 2020 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-049-3; ISBN versione eBook: 978-88-3618-050-9)
10. *Raccontare con la fotografia. Percorsi di indagine e di creazione*, a cura di Elisa Bricco, 2021 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-080-6; ISBN versione eBook: 978-88-3618-081-3)

Elisa Bricco insegna Letteratura francese presso l'Università di Genova. Specialista della letteratura francese contemporanea, i suoi studi più recenti si incentrano sulle relazioni interartistiche e intermediali: scrittura letteraria e arte, cinema, fotografia, ma anche performance e forme di creazione letteraria fuori dal libro. Tra le sue ultime pubblicazioni in questo ambito, nel 2016 ha curato il volume *Scritture ibridate contemporanee* per la rivista «Nuova Corrente» (n.126) e, nel 2018, insieme a Nancy Murzilli, *Pratiques artistiques intermédiales* per la rivista online «Publifarum» (n.29).

Elisa Bricco teaches French literature at the University of Genoa. She is a specialist in contemporary French literature, her most recent studies focus on inter-artistic and inter-media relations: literary writing and art, cinema, photography, but also performances and forms of literary creation outside the book. Among her latest publications in this area, in 2016 she edited the volume Scritture ibridate contemporanee for the scientific journal «Nuova Corrente» (n.126) and, in 2018, with Nancy Murzilli, Pratiques Artistiques intermédiales for the online scientific journal «Publifarum» (n .29).

Il titolo *Raccontare con la fotografia* contiene i due concetti fondamentali che percorrono il volume: per molti artisti e scrittori oggi, la narrazione e la fotografia, che sono intrinsecamente legate, diventano elementi indispensabili per avviare e condurre un racconto.

I contributi raccolti nel volume prendono in esame opere in cui il narrare con la fotografia si manifesta su diversi fronti, dispositivi e *medium*. All'inizio del volume un approccio più teorico permette di circoscrivere il campo di azione e di indagare le specificità del racconto fotografico (Meo) e di quello fototestuale (Bricco). L'approccio critico-letterario consente di mettere in rilievo le motivazioni insite nel racconto fototestuale (Amatulli) e di quelle relative ai percorsi espositivi e fotografici (Quercioli e Massarente). Illustrando le traiettorie e gli esiti delle ricerche e letture dei critici, la parola dei fotografi mette in luce esperienze di creazione specifiche, descrivendone le motivazioni e le convinzioni di ciascuno, gli esiti e le aspettative (Iacono, Seinfeld, Vannicola).

The title Raccontare con la fotografia (Telling with Photography) contains the two fundamental concepts that run through the book: for many artists and writers today, narration and photography, that are intrinsically linked, become indispensable elements to start and lead a story.

The contributions collected in the volume examine works in which narration with photography is manifested on different fronts, devices and medium. At the beginning of the volume, a more theoretical approach allows us to circumscribe the field of action and to investigate the specificities of the photographic narrative (Meo) and of the photo-textual one (Bricco). The critical-literary approach allows us to highlight the motivations inherent in the photo-textual narrative (Amatulli) and those relative to the exhibition and photographic paths (Quercioli and Massarente). Illustrating the trajectories and the results of the critics' research and readings, the photographers' words highlight specific experiences of creation, describing the motivations and convictions of each, their results and expectations (Iacono, Seinfeld, Vannicola).

ISBN: 978-88-3618-081-3



Immagine di copertina

Anna Maria Alaimo, Chiara de Filippo, Daniela Garibaldi,
Composizione foto-grafica, 2021