



Enthymema XXIX 2022

Vuoti d'immagine: rimozioni e false
memorie

Giuseppe Carrara

Università degli Studi di Milano

Abstract – Il saggio indaga i meccanismi di rimozione e di false memorie nelle narrazioni fototestuali. In particolare si cercherà di proporre una tipologia in grado di categorizzare i modi in cui l'oblio prende forma attraverso varie modalità di esclusione di un'immagine dal campo visivo del lettore. Le foto lasciano, così, uno spazio interpretativo al lettore che si trova davanti a una situazione enigmatica continuamente interrogata dalla parola.

Parole chiave – Oblio; Memoria; Fototesto; Fotografia; Cultura visuale.

Abstract – The paper investigates mechanisms of removal and false memories in phototextual narratives. In particular, I will propose a typology capable of categorising the ways in which oblivion takes artistic form through various ways of excluding an image from the reader's field of vision. The photos thus leave an interpretative space for readers, who find themselves in front of an enigmatic situation continuously questioned by the word.

Keywords – Oblivion; Memory; Photo-text; Photography; Visual Culture.

Carrara, Giuseppe. "Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie". *Enthymema*, n. XXIX, 2022, pp. 107-129.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/17408>

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



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie

Giuseppe Carrara

Università degli Studi di Milano

1. I vuoti della memoria

Comunemente, memoria e oblio, ricordo e dimenticanza vengono considerati come due poli opposti, ognuno dei quali caratterizzato da determinate qualificazioni, in genere positive nel primo caso e negative nel secondo. Eppure, gli studi più recenti e interessanti sull'attività memoriale – provenienti dagli ambiti più disparati, dalla critica letteraria alla retorica, dalle neuroscienze alla storia culturale ecc. – hanno insistito sulla complessità e sull'implicazione fra ricordare e dimenticare. Nel 2009, per esempio, Anne Whitehead ha segnalato una vera e propria svolta nelle ricerche sulla memoria che si concentrano sempre più spesso sull'oblio: «Per quanto possa parere paradossale – scrive Whitehead – il dimenticare è un elemento importante, anzi, essenziale per un ulteriore sviluppo degli studi sulla memoria» (154). Si tratta, a ben vedere, di un'attenzione certamente non del tutto nuova: come ricorda Harald Weinrich in un fondamentale studio sull'oblio, già Paul Valéry avvertiva che senza siamo soltanto dei pappagalli,¹ perché, come hanno mostrato la filosofia e la letteratura almeno nel corso del Novecento, l'attività mnestica non è una passività, ma implica un rapporto dinamico e complesso:² «l'oblio è un momento costitutivo della ragione e della mente; è ciò che dà la possibilità alla memoria di realizzarsi, perché l'atto di ricordare porta con sé, necessariamente, quello di dimenticare» (Neri 180).

È quanto scriveva Martin Heidegger in una pagina molto bella di *Essere e tempo*, in cui utilizzava il participio passato del verbo essere (*Gewesenheit*), e non il sostantivo (*Vergangenheit*), per definire il passato e da cui Paul Ricoeur è partito per elaborare la sua distinzione fra “ciò che non è più” e “essente stato”. Scrive Heidegger (407):

Allo stesso modo che l'attesa è possibile solo sul fondamento dell'aspettarsi, così il ricordo (*Erinnerung*) è possibile solo sul fondamento dell'oblio, e non viceversa. È infatti nel modo dell'oblio che l'esser-stato «apre» primariamente l'orizzonte entro il quale l'Esserci, perduto nell'«esteriorità» di ciò di cui si prende cura, ha la possibilità di ricordarsi.

Dunque, come ricorda giustamente Aleida Assmann, al posto di considerare ricordare e dimenticare come due polarità oppostive o due alternative, «è più utile misurare con maggior precisione lo spazio che si estende tra i due poli e analizzare le forme del loro intrecciarsi e sovrapporsi. Inquadrato in questa luce, compare uno spettro assai più differenziato, fatto di gradazioni, sfumature e passaggi latenti, tra il primo piano della coscienza e lo sfondo del non saputo e dell'inconscio» (*Sette modi di dimenticare*). Il dimenticare, dunque, come attività complessa e che spesso si riferisce a procedure, strategie o azioni molto diverse,³ che possono

¹ Emblematico a questo proposito il racconto di Borges *Funes el memorioso* (1942) che è una perfetta applicazione narrativa di questo concetto.

² Su questo cfr. A. Assmann, *Ricordare*; Spinicci; Ricoeur.

³ Aleida Assmann (*Sette modi*) individua, per esempio, nove tecniche con cui la facoltà di dimenticare si traduce in atti pratici e simbolici (cancellare, occultare, nascondere, tacere, sovrascrivere, ignorare, neutralizzare, negare, perdere).

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie

Giuseppe Carrara

essere raggruppate, per iniziare, in due macrocategorie: la rimozione e la falsa memoria. Con la prima non intendo soltanto il fenomeno psicanalitico individuato da Freud, ma piuttosto tutte quelle possibilità di dimenticanza – di cui dunque la rimozione freudiana fa parte – come la perdita della memoria, per il semplice sbiadire del ricordo o per cause patologiche, la scelta deliberata di ignorare qualcosa o di tacerla bandendola dalla sfera comunicativa, l'impulso a nascondere, a cancellare, a occultare. La falsa memoria, invece, è un fenomeno che riguarda piuttosto la sovrascrizione, la sostituzione di una memoria con un'altra o l'invenzione *tout court* (e ha, quindi, molto a che fare con il procedimento letterario). Come spiega Daniel Dennett in *Coscienza. Che cos'è?* il processo di manipolazione e falsificazione di esperienze e percezioni è connaturato alla struttura stessa del cervello umano che opera una specie di "editing" a ogni stimolo che riceve, fino ad arrivare alla creazione di vere e proprie memorie. Dennett ne distingue di due tipi: quelle che chiama revisioni orwelliane e revisioni staliniane; nel primo caso una percezione, un evento, un ricordo si modifica all'insaputa del soggetto che arriva ad avere una memoria, talvolta anche molto vivida, ma finta: si tratta di «un'allucinazione mnemonica successiva all'esperienza» (Del Vecchio 14); nel secondo caso, invece, il ricordo è fedele, seppur l'evento non abbia mai avuto luogo: si tratta di «un'allucinazione che [il soggetto] ha avuto nel momento stesso della percezione, cioè nel corso dell'elaborazione dell'informazione che avviene anteriormente alla coscienza» (15). Oltre che interessare la sfera individuale, tuttavia, il fenomeno delle false memorie può essere socializzato investendo la dimensione della narrazione storica attraverso la creazione di immagini false della memoria collettiva.

Queste tipologie di oblio possono essere utilizzate per schematizzare e analizzare le forme in cui le opere fototestuali utilizzano, retoricamente e tematicamente oltre che visivamente, gli atti pratici e simbolici del dimenticare. La fotografia, fin dalla sua nascita, ha intrattenuto un rapporto molto stretto con la memoria,⁴ non stupisce, quindi, che la fototestualità, almeno nella tradizione occidentale, dialoghi molto da vicino con queste dinamiche. Particolarmente interessante, tuttavia, è il modo in cui queste opere verbo-visive fanno i conti proprio con l'oblio, cercando di riprodurre le dinamiche di perdita di memoria per lo sguardo, oltre che per la lettura, attraverso quelli che possono essere definiti dei veri e propri vuoti d'immagine: immagini che non mostrano, che espongono una mancanza, una cancellatura, immagini che lasciano fuori dall'inquadratura, immagini tagliate, rotte, usurate, sovrapposte, sovrascritte.

Si tratta di vuoti che, per certi versi, possono essere messi in relazione a quelli che Wolfgang Iser, riprendendo la teoria dei punti di indeterminatezza di Roman Ingarden, chiamava *blanks*.⁵ In questo modo, simbolizzando l'oblio, con varie strategie retoriche, le opere fototestuali richiedono una condizione di vitale interazione fra l'opera e il lettore/spettatore: proprio davanti al vuoto, alla mancanza, si apre uno spazio dinamico di integrazioni necessarie alla decodifica corretta dell'opera e tanto più interessanti quanto mimano lo sforzo di colmare le lacune della memoria.

Varie sono le modalità con cui i fototesti mettono in scena questa relazione con l'oblio e mi sembra possano essere schematizzate in alcune categorie operative, da considerarsi appunto non come schemi rigidi, ma come strumenti per delineare le specificità di ogni opera. Si tratta di: 1) il falso ricordo vero e proprio; 2) la cancellazione; 3) l'ignorare; 4) il silenzio; 5) la

⁴ Anche in ambiti del tutto diversi, come quello psichiatrico, il paragone con la fotografia è stato utilizzato per spiegare i processi mnestici e l'iscrizione, per esempio, dei traumi nella memoria: basti pensare allo psichiatra Ernst Simmel che dopo la prima guerra mondiale ha equiparato la trascrizione del trauma nell'inconscio proprio come l'impressione della realtà sulle lastre fotografiche; o allo psicoterapeuta William Brown che descrive l'emersione di tracce memoriale latenti ai fotogrammi. Su questo cfr. Assmann (*Ricordare* 174 e ss.).

⁵ È interessante notare che, da una prospettiva completamente diverse, anche Jacques Lacan sottolinea una dinamicità della fotografia proprio in virtù dell'assenza, del desiderio di guardare ciò che rimane tagliato fuori dal campo visivo.

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie

Giuseppe Carrara

rimozione freudiana; 6) la sovrascrittura; 7) la neutralizzazione; 8) l'assenza della memoria; 9) la perdita. Per anticipare le conclusioni, si può già dire che si tratta di modalità che spesso si intersecano, dialogano e mostrano bene come la produzione fototestuale faccia spesso i conti con la perdita della memoria e utilizzi strategie discorsive e compositive che, di volta in volta, mettono in relazione l'attività di decodifica e integrazione del lettore con un fallimento dell'immagine visualizzata. Gli effetti ottenuti sono differenti e testimoniano di una centralità della dimensione dell'oblio all'interno della produzione fototestuale che risponde a esigenze di rappresentazione artistica e di indagine culturale spesso molto diverse fra loro e che pure possono convergere in alcune macro-aree, come esemplificato dai casi di studi presentati nelle pagine successive.

2. Falsi ricordi

Istanbul di Orhan Pamuk è un libro di non semplice definizione: apparentemente libro di memorie, sconfinata e ingloba una grande varietà di generi e forme discorsive, dal trattato al non-fiction novel, dalla biofiction al ritratto di città. A fare da collante a questa spinta centrifuga, che si esprime nella struttura del testo nella scansione sillettica dei capitoli, c'è il continuo tornare sul tema della memoria, vero e proprio *leitmotiv* del libro e che informa la scrittura stessa di Pamuk, che cerca di ricreare stilisticamente i movimenti e il complesso dinamismo. Continuamente, infatti, si incontrano reinvenzioni, rielaborazioni, dimenticanze, supposizioni, talvolta immaginazioni nel racconto dell'io narrante. Ai fini del nostro discorso un capitolo in particolare è degno di attenzione: si tratta del cap. XXXII "Io e mio fratello: litigi e spintoni". È il racconto di un episodio interamente costruito sul falso ricordo (di tipo orwelliano, per riprendere le categorie di Dennett). Il capitolo inizia dichiarando con sicurezza: «Tra i sei e i sedici anni, con mio fratello ho sempre litigato, le ho sempre prese con una violenza che aumentava progressivamente» (Pamuk 289). Il racconto prosegue descrivendo la violenza fra i due fratelli, ma poche righe dopo si legge:

Quando ricordai, diversi anni dopo, queste liti e questa violenza a mia madre e a mio fratello, si comportarono come se tutto questo non fosse successo e pensarono che io mi inventassi un passato sconvolgente e melodrammatico solo per scrivere qualcosa di interessante. Sembravano così sinceri che io diedi loro ragione, e pensai che mi influenzassero maggiormente le mie fantasie che non la mia vita (*ibid.*).

Si dispiega, a questo punto, una situazione paradossale: il narratore espone un ricordo, ne svela, in seguito, la natura di falsità, e continua, tuttavia, a raccontare queste false memorie, descrivendo nei dettagli le liti e la violenza subita durante l'infanzia. È come se il vuoto scoperto dalla diffrangenza di due ricordi contrastanti e quindi l'esposizione di una falsa memoria (e di conseguenza di una dimenticanza), aprisse un'opportunità creativa per lo scrittore, uno spazio per ri-creare la realtà e non semplicemente riprodurla, affidandosi più a una retorica della *dispositio* che di fedeltà agli eventi. Come ha scritto Maraucci, infatti, i due aspetti più caratteristici della scrittura di *Istanbul* sono «la natura composita, senz'altro ibrida perché definita a partire da differenti tradizioni, memorie e prospettive» e «la dimensione 'pancronica', in cui il passato e il presente, di Istanbul e dell'autore, si intersecano e si sovrappongono come se posti su uno stesso livello» (141). Questa scelta risponde all'esigenza conoscitiva e interpretativa di Pamuk: si tratta, appunto, di creare una forma di rappresentazione che è anche scavo sul sé e sulla città di Istanbul attraverso moltiplicazioni e straniamenti della prospettiva e della percezione.

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie

Giuseppe Carrara



Fig. 1 – O. Pamuk, *Istanbul* 293.

Partecipano a questa strategia anche le fotografie; se il testo, dicevo, sottolinea con insistenza i litigi, le immagini, al contrario, espongono l'inconsistenza di questo ricordo: il vuoto che esplicitano è proprio la versione raccontata dalle parole. Con una strategia che altrove ho definito di «controcanto» (Carrara, *Storie* 290-305), e che è tipica di *Istanbul*, il capitolo XXXII fa vedere senz'altro al lettore un'altra versione, quella della madre e del fratello del narratore, mostrando un'infanzia tutto sommato felice e senz'altro pacifica. È proprio il dialogo verbo-visivo, dunque, che mostra in atto il procedimento dinamico della memoria, quella dialettica fra ricordo e dimenticanza sottolineata da Assmann. Ed è all'intersezione fra le due che si dispiegano le possibilità della creazione artistica.

3. Cancellazione

Connessa alla falsa memoria è, in qualche modo, la modalità che possiamo definire cancellazione. Con questo termine intendo un'operazione che può essere condotta sia sul piano di un ricordo personale che su quello della memoria collettiva, ma, al contrario del falso ricordo, che è per sua natura involontario, la cancellazione è un'attività consapevole e deliberata. Rientrano in questa categoria le due attività che Avishai Margalit distingue con le espressioni «blotting out» e «covering up» (208), vale a dire la cancellazione delle tracce o l'allontanamento, l'occultamento di un evento, che non viene in questo modo del tutto cancellato, ma reso inoffensivo. Cancellare una memoria può voler dire anche modificare in una certa misura il rapporto con il passato e, di conseguenza, ristrutturare la dinamica del ricordo, arrivando quindi anche a distorcerlo, attraverso manipolazioni deliberate o meno, propagandistiche o meno, in mala fede o no, creando, per certi versi, forme diverse di falsi – che possono investire, in questo caso, anche le narrazioni storiche e collettive.

Un esempio particolarmente rappresentativo è offerto da *Citizen* di Claudia Rankine, una sorta di prosimetro che si identifica paratestualmente come «Lyric» e che pure sconfinava nel saggio, nel microracconto, nella non-fiction, nell'istallazione visiva – si potrebbe usare in prima istanza l'etichetta di *post-poesie* coniata da Jean-Marie Gleize.⁶ *Citizen* è, prima di tutto, una riflessione sulla nozione di cittadinanza nell'America contemporanea, soprattutto in relazione alla questione razziale: e a questa condizione, seppur in maniera diversa, fanno riferimento tutte le immagini presenti nel volume. Una, in particolare, può essere utile per mettere a fuoco la cancellazione della memoria:

⁶ La questione della definizione di genere di questo libro è molto dibattuta, cfr. per esempio Epstein; Hume; Lerner; Carrara (*Claudia Rankine*).

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie
Giuseppe Carrara



Fig. 2 – Rankine, *Citizen* 190.

La fotografia è inserita in una sezione dedicata alla memoria di Trayvon Martin, un ragazzo afro-americano diciassettenne ucciso il 26 febbraio 2012 da un gruppo volontario di sorveglianza di vicinato senza un reale motivo, ed è preceduta da un testo molto ritmato, scandito tutto sulla ripetizione – anche sonora – che inquadra l'episodio di cronaca in una lunga storia, quella degli «years of and before me and my brothers, the years of passage, plantation, migration, of Jim Crow segregation, of poverty, inner cities, profiling [...]» (Rankine, *Citizen* 89). L'immagine partecipa a questo processo: si tratta infatti di uno scatto del linciaggio pubblico⁷ di Thomas Shipp e Abram Smith avvenuto in Indiana nel 1930. È una foto nota, ben presente nella cultura visiva del pubblico di Rankine e che quindi può facilmente notare qualcosa di strano in questa foto, a partire dall'uomo in primo piano che indica il vuoto. Si tratta, infatti, di una manipolazione (a opera di John Lucas, marito di Rankine che collabora alla realizzazione di alcuni degli inserti visivi di *Citizen*)⁸: nella foto vengono letteralmente cancellati i corpi martoriati dei due afroamericani uccisi.

⁷ Per le fotografie dei linciaggi pubblici rimando alla collezione di James Allen, raccolta in un importante volume collettaneo intitolato *Without Sanctuary. Lynching Photography in America*, e ai materiali presenti sul correlativo sito in aggiornamento: <https://withoutsanctuary.com/product/without-sanctuary-lynching-photography-in-america-14th/> (ultimo accesso: 22/02/2022).

⁸ Sulla collaborazione fra Rankine e Lucas cfr. Moran.

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie
Giuseppe Carrara



Fig. 3 – Linciaggio pubblico di Thomas Shipp e Abram Smith – Indiana (Usa) (1930).

Quello che l'uomo indica con il dito guardando sprezzante in camera è dunque un vuoto della memoria, della memoria storica della popolazione afro-americana negli Stati Uniti: laddove il testo ritorna a quella storia, la rievoca, la mette in connessione con eventi di tipo diverso ma che possono essere compresi solamente se inseriti in un preciso processo di dominio, sfruttamento e violenza, la foto, al contrario, sottolinea per via negativa, attraverso un'assenza, la difficoltà che la società nordamericana ha nel fare i conti con quella storia, storia di cancellazione del corpo dei neri dal discorso e dalla rappresentazione pubblica. E per via paradossale, questa foto si configura, dunque, anche come una finta memoria, un finto documento storico. Il lettore è costretto a fare appello, attraverso un processo integrativo, alla propria memoria visuale, a riempire il vuoto esposto – indicato – dall'immagine, per fare i conti con la manipolazione e la cancellazione della storia e, contemporaneamente, guardare direttamente l'assenza, l'oblio di una storia che, come sottolinea il costante uso della seconda persona, lo riguarda.

4. Ignorare

La cancellazione del corpo nero dallo spazio pubblico – e quindi dalla memoria collettiva – è un aspetto centrale del libro di Rankine, rappresentato attraverso varie strategie che hanno tutte, in qualche modo, a che fare con la manipolazione materiale dell'immagine. Accanto alla cancellazione vera e propria, l'altra modalità principale è quella del deterioramento della fotografia, come nella riproduzione di un'opera dell'artista americano Glenn Ligon intitolata *Untitled (speech/crowd) #2* (2000):

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie
Giuseppe Carrara



Fig. 4 – Rankine, *Citizen* 110-111.

Anche in questo caso è evidente il tentativo di rendere la difficoltà di riportare alla luce un evento collettivo, di fissarlo in maniera chiara e intellegibile nella memoria. Non a caso, nel lavoro di Rankine, ma anche in molti altri testi, il confine fra cancellare e ignorare è molto labile. Se nel primo caso si tratta di eliminare attivamente qualcosa, la seconda strategia consiste, invece, nell'escludere dall'attenzione eventi, oggetti, persone, relegandole a un'esistenza nell'ombra. In una delle prose di *Citizen* proprio dimenticare e ignorare vengono posti in una stretta relazione:

You like to think memory goes far back though remembering was never recommended. Forget all that, the world says. The world's had a lot of practice (61).

È proprio attraverso questa ingiunzione a dimenticare che nei testi di Rankine è sottolineata la tendenza a rivestire di oblio un'intera parte dell'esistenza attraverso il deliberato tentativo di ignorarla. In questo senso il libro precedente, *Don't Let me be Lonely*, è ancora più esplicito:

All the non-reporting is a distraction from Bush himself, the same Bush who can't remember if two or three people were convicted for dragging a black man to his death in his home state of Texas. [...]

You don't remember because you don't care. Sometimes my mother's voice swells and fills my forehead. Mostly I resist the flooding, but in Bush's case I find myself talking to the television screen: *You don't know because you don't care.* [...]

Then, like all things impassioned, this voice takes on a life of its own: *You don't know because you don't bloody care. Do you?* (21-22)

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie

Giuseppe Carrara

La ripetizione con variazione sottolinea l'urgenza politica non tanto di ribellarsi all'inesorabile processo della dimenticanza, ma piuttosto di constatare il nesso fra *forgetting* e *caring*, il fatto che ignorare un'esistenza estraniandola dallo statuto di memoria condivisa significa non riconoscere l'importanza di una vita, «the recognition that a life can not matter». Il testo è infatti intervallato da tre fotografie costruite ancora una volta sulla dialettica fra oblio/vuoto e memoria:



Fig. 5 – Rankine, *Don't Let Me Be Lonely* 21-22.

Le prime due immagini sono evidentemente tratte dalla scena del crimine e segnalano ancora una volta l'assenza di un corpo (resa ancora più esplicita dalla scritta «head») e, tuttavia, funzionano in maniera ambigua perché da un lato stanno lì a sottolineare lo spazio vuoto di un argomento taciuto, dimenticato, eppure, contemporaneamente si oppongono alla dinamica descritta dal testo portando all'attenzione una presenza paradossale, oppositiva rispetto all'oblio cui si vorrebbe consegnare l'omicidio di James Byrd Jr. raffigurato, a mo' di epitaffio, nell'immagine che conclude la sequenza.

Come si può evincere anche da questi pochi riscontri, molto spesso, soprattutto nella letteratura degli ultimi decenni, sono in particolare le narrazioni animate da un'esigenza contro-storica, da quella «pulsione negromantica» di cui ha parlato Giuliana Benvenuti (7), a fare i conti con i modi del cancellare e dell'ignorare.

Un esempio interessante può essere, a questo proposito, *The Lazarus Project* di Aleksandar Hemon. Si tratta di un romanzo incentrato proprio sulla manipolazione della realtà e del racconto storico, focalizzandosi su un fatto di cronaca, appunto, taciuto e che riguarda l'uccisione, insabbiata dalla polizia, di un anarchico agli inizi del Novecento per ragioni di antisemitismo. Le fotografie, poste a inizio di ogni capitolo, sono tutte poco chiare e circondate da un grande alone nero, per mimare appunto la difficoltà di ricostruire la storia, di illuminare l'oblio: sono foto che non rimandano a nessuna certificazione di realtà certa, ma piuttosto all'impossibilità, quasi sebaldiana, di riannodare i fili della memoria storica. Le foto per certi versi sembrano dei

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie

Giuseppe Carrara

negativi ribaltati o delle vecchie diapositive proiettate su uno sfondo nero: l'idea è, in entrambi i casi, quella dello sviluppo, della proiezione di una realtà che però rimane troppo in ombra, troppo sfocata per poter essere compresa. La particolare fattura di questi inserti visivi, inoltre, sembra anche condurre un discorso implicito sul ruolo epistemologico della visione, richiamandosi al modello della camera oscura che però viene svuotato di significato attraverso la frequente inintelligibilità delle foto.



Fig. 6 – Hamon, *The Lazarus Project* 10 e 64.

Ma la cosa più interessante è che, per certi versi, anche queste fotografie sono finte memorie. Le fotografie che aprono i capitoli sono in parte storiche (prese da numeri del “Chicago Daily News” usciti fra il 1908 e il 1916), in parte realizzate *ad hoc* per il libro dal fotografo Velibor Božović, ma è impossibile distinguere le une dalle altre: lo stile di Božović ricalca fedelmente quello delle foto d'archivio creando dei perfetti falsi storici. L'immagine, allora, non serve a rafforzare la narrazione, ma, all'opposto, è un elemento quasi esterno che impone al lettore di riflettere sul significato ideologico sotteso e sul significato della perdita di memoria, attraverso delle storie, degli sguardi che vengono semplicemente taciuti, nella costruzione dell'identità personale e collettiva.

5. Silenzio

Ignorare qualcosa, dal punto di vista memoriale, è molto simile al tacerla. La modalità che indico con la categoria del silenzio funziona allo stesso modo, ma sul piano personale e intimo: un evento, una persona, un oggetto sono esclusi dalla sfera comunicativa, sono consapevolmente rimossi. Un esempio si può trovare negli scatti che danno forma a *L'Usage de la photo* di Annie Ernaux e Marc Marie. Il libro è composto da quattordici foto seguite ognuna da due testi (da due ecrasi dinamizzanti,⁹ si potrebbe dire), uno scritto da Marie e l'altro da Ernaux (amanti al tempo della stesura del libro).

⁹ Per il concetto di dinamizzazione riferito all'ecfrasi cfr. Cometa (*La scrittura*).

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie
Giuseppe Carrara



Fig. 7 – Ernaux et Marie, *L'usage de la photo* 80 e 44.

Le fotografie raffigurano esclusivamente degli oggetti, e in particolare i vestiti lasciati in giro, in disordine, prima dell'amplesso; sono fotografie programmaticamente statiche, il cui unico movimento è quello della scrittura che le dinamizza, raccontando ciò che non si vede (spazialmente, perché fuori dall'immagine, e temporalmente, perché avvenuto prima o dopo lo scatto) – e anche in un senso più profondo e paradossale: «l'“uso” della fotografia» (e, quindi, non gli oggetti rappresentati, ma l'esperienza stessa della visione) «rende visibile l'“usura” dell'io» (Marfè 89). Non a caso il senso dell'immagine è interpretato metafisicamente (e, di nuovo, nel segno della mancanza):

Rien de nos corps sur les photos. Rien de l'amour que nous avons fait. La scène invisible. La douleur de la scène invisible. La douleur de la photo. Elle vient de vouloir autre chose que ce qui est là. Signification *éperdue* de la photo. Un trou par lequel on aperçoit la lumière fixe du temps, du néant. Toute photo est métaphysique. (Ernaux et Marie 110)

L'immagine e la scrittura, così, procedono attraverso un percorso in negativo, volto a rimuovere, a mettere sotto silenzio, a dimenticare una realtà particolarmente dolorosa: «quand j'écrivais j'oubliais que je pouvais mourir» (111). La pratica artistica, dunque, si configura come una ricerca della dimenticanza, della messa in silenzio della malattia (il cancro) che colpisce e modifica il corpo di Ernaux mettendola di fronte alla possibilità della morte. Non a caso, le stesse fotografie e la memoria sono poste in decisa antitesi: «C'est mon imaginaire qui déchiffre la photo, non ma mémoire» (24). Infatti, il grande assente in queste immagini è proprio il corpo, sostituito e simbolizzato soltanto da feticci; le immagini diventano, così, il segno dell'assenza e drammatizzano il senso di precarietà e caducità che i due vivono costantemente all'interno della loro relazione: «Durant plusieurs mois, nos ferons ménage à trois, la mort, A. et moi» (76). Scrivere delle foto diventa un mezzo per parlare indirettamente di una realtà dolorosa in una tensione verso la dimenticanza di quella stessa realtà che si risolve nel silenzio visivo.

Un tentativo di rimozione della morte può essere anche quello che fa Antonella Anedda ne *La vita dei dettagli*: si tratta, tuttavia, qui non del pericolo o dell'attesa, ma di una morte già

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie

Giuseppe Carrara

avvenuta, con cui si deve fare i conti. La modalità messa in atto da Anedda opera però una formulazione diversa del silenzio, seppur affidandosi ugualmente all'ecfrasi: non tanto attraverso l'assenza diretta, ma piuttosto con la messa in rilievo di un dettaglio che si risolve in un'operazione di ritaglio. Così, il vuoto d'immagine in questo caso è, in primo luogo quello che sta fuori dall'inquadratura, ma anche, sul piano discorsivo, un'organizzazione affatto rapsodica e frammentaria di un saggismo che nasconde sotto le pieghe dell'argomentazione l'ombra della morte, secondo modalità che per certi versi possono ricordare *Artful* di Ali Smith o *Nox* di Ann Carson. Così, la prima sezione del libro, intitolata "Ritagliare", è composta da una serie di ritagli, appunto, di immagini che isolano un dettaglio trasformato in «un *fatto* figurativo estrapolato dal contesto, isolato e poi ri-significato perché agisca da motore creativo di un originale spazio interiore, emotivo ed esistenziale» (Donati, *Disobbedire* 16). Il dialogo che si instaura fra l'immagine e il testo delinea, soprattutto, una paradossale storia di fantasmi, spostando continuamente il piano visivo-referenziale e quello simbolico verso l'allusione alla perdita, all'assenza e alla morte. Si pensi alla riproduzione dei piedi del *Cristo morto* di Mantegna: si tratta di un quadro notissimo, in cui il lettore può facilmente figurarsi nella mente la parte mancante: il cadavere, appunto, la presenza della morte allontanata attraverso il ritaglio e che tuttavia si fa onnipresente e universalizzante: quello che si vorrebbe dimenticare è l'esistenza della morte *tout court*, l'esperienza che se ne è fatta e che si traduce solamente in una impossibilità di ri-costruirla (sulla pagina e nella mente).

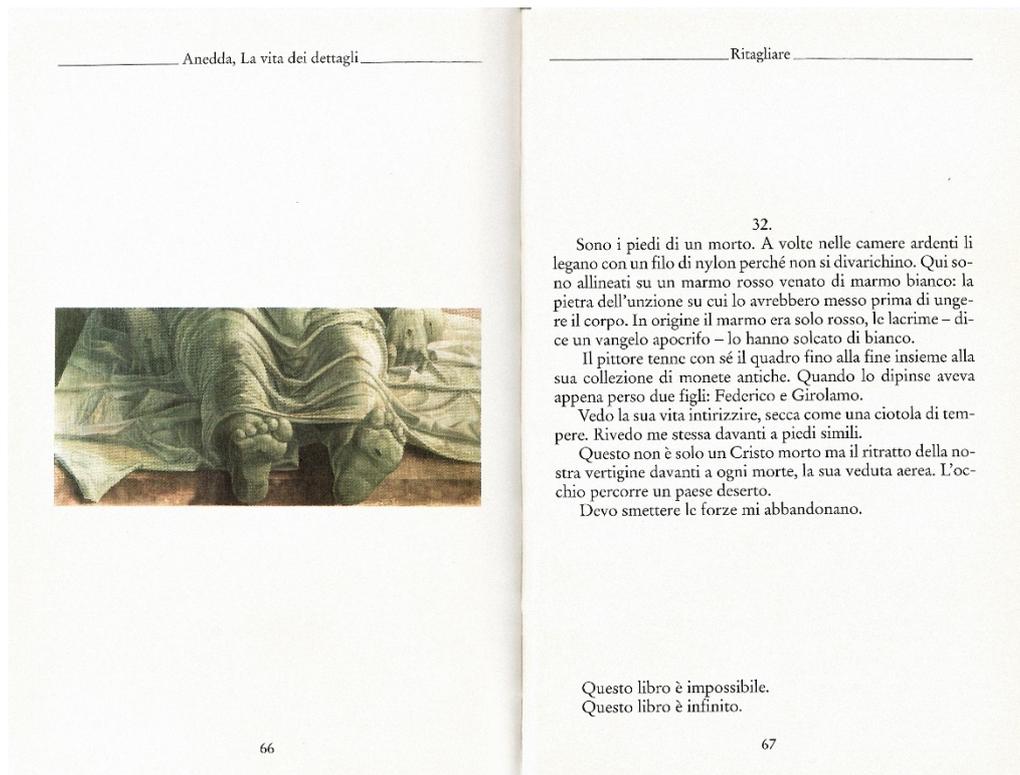


Fig. 8 – Anedda, *La vita dei dettagli* 66-67.

L'unica strada percorribile sembra quella del collezionismo di dettagli, quasi una forma di feticismo magico-sacrale in grado di «attivare una mobile intelligenza associativa che offra una cornice, uno spazio (seppure labile e provvisorio, come ogni cosa umana) a ciò che il tempo

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie

Giuseppe Carrara

condanna all'evanescenza» (Donati, *Apri gli occhi* 80). Non a caso, nell'ultima sezione del libro, *Collezionare perdite*, la pratica del ritaglio, da strategia compositiva si fa tema visivo (Fig. 9).

Qui la mano dell'autrice si sovrappone a un ritaglio di carta, creando un gioco di sovrapposizioni, sottolineato anche dalla didascalia, fra l'ombra – che richiama allusivamente la difficoltà di orientarsi, di capire, di ricordare – e il feticcio di carta. Fra l'evanescenza e la finitudine e il tentativo di opporvisi, di trattenere ciò che è perduto. Qualcosa di simile avviene anche in *Nox* di Ann Carson (Fig. 10): un libro per la gran parte costruito da ritagli, foto strappate, brandelli di cartoline, residui di fogli. Anche in questo caso il ritaglio e il vuoto sono funzionali a rendere la difficoltà e l'impossibilità di un discorso sulla morte («Questo libro è impossibile», scriveva Anedda), esponendone una doppia contraddizione: la volontà di allontanarne il ricordo, di trovare conforto nel silenzio, nella rimozione e contemporaneamente la necessità di lottare contro la dimenticanza che investe le cose passate.



Fig. 9 – Anedda, *La vita dei dettagli* 169.

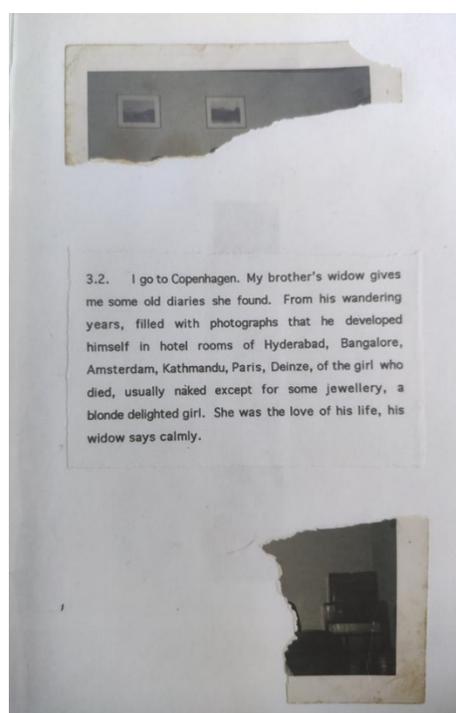


Fig. 10 – Carson, *Nox*.

6. Rimozione freudiana e neutralizzazione

Ancora una cancellatura:



Fig. 11 – Safran Foer, *Extremely Loud & Incredibly Close* 60-61

Si tratta di una veduta aerea di New York da cui è eliminato Central Park, sostituito da un vuoto bianco. È una delle molte foto che costruiscono *Extremely Loud & Incredibly Close* di Jonathan Safran Foer. In questo caso la cancellatura sta, tuttavia, a segnalare la rimozione di un contenuto doloroso attraverso uno stratifico processo di simbolizzazioni: lo spazio del parco si fa, infatti, metonimia del rapporto fra il bambino protagonista del romanzo e il padre morto durante l'attentato alle torri gemelle: attraverso la sparizione del luogo si mette così in scena, per via visiva, un tentativo simbolico di allontanamento e rimozione del trauma: «de immagini», ha scritto Luigi Marfé, «non servono a dire di più, ma a confermare il vuoto» (164).¹⁰ Rimozione e silenzio sono due modalità che possono spesso intersecarsi e confondersi a vicenda.

Un esempio particolarmente efficace per mostrarne le specificità può essere *Austerlitz* di Sebald, libro per eccellenza sulla rimozione della Shoah: Austerlitz, protagonista e narratore di secondo grado del romanzo, è subito caratterizzato come un personaggio dalla grandissima conoscenza storica, eppure è affetto da una strana forma di amnesia, al contempo storica e individuale: non ricorda nulla del suo passato e non sa praticamente nulla della Seconda guerra mondiale:

Notavo in quel momento quanto poco esercitata fosse la mia memoria e quanti sforzi avessi profuso, invece, per non ricordare nulla [...]. Così, anche se oggi mi appare inconcepibile, non sapevo niente della conquista dell'Europa da parte dei Tedeschi, dello Stato schiavistico che avevano instaurato, e niente della persecuzione alla quale ero sfuggito [...]. Per me il mondo si era concluso con la fine del XIX secolo. Oltre non osavo avventurarmi, benché, in fondo, l'intera storia dell'architettura e della civiltà nell'epoca borghese, cui dedicavo i miei studi, corresse verso quella catastrofe che già allora andava profilandosi. (Sebald 153)

¹⁰ Poco più oltre si legge che «la *Unheimlichkeit* delle fotografie dell'11 settembre consiste in questo, vale a dire nell'impossibilità di visualizzare il trauma da una distanza di sicurezza, poiché, in un'epoca di simulacri, il discrimine ontologico tra la realtà e l'immagine si è aperto, sfrangiato in tante possibilità intermedie».

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie

Giuseppe Carrara

Questa situazione ha diverse conseguenze interessanti sul piano visivo. La prima e più evidente è ancora un vuoto: l'impossibilità di mostrare le immagini della Shoah, che colpisce in un libro così pieno di immagini. Stefano Ercolino, a questo proposito, ha parlato di una vera e propria «estetica dell'irrapresentabile» e di una «censura dello sguardo» (95), che è contemporaneamente del lettore e del personaggio:

ho fissato le riproduzioni fotografiche, ma non volevo credere ai miei occhi ripetutamente ho dovuto distogliere lo sguardo e volgerlo, attraverso una delle finestre, al giardino retrostante – per la prima volta messo di fronte alla storia della persecuzione che il mio sistema difensivo aveva così a lungo tenuto lontano da me, storia che ora, in quella casa, mi circondava da ogni parte. (Sebald 213-214)

La ricerca del proprio passato e della storia dello sterminio è un cammino difficile e difficoltoso, un percorso fragile e precario per il protagonista «che avanza a passi incerti sul ghiaccio» (ivi, 174). Non a caso le tonalità del nero sono le dominanti nel libro: i paesaggi sono sempre bui, le ambientazioni spesso notturne, gli oggetti sono neri (e così le fotografie, fino al punto che alle volte non se ne scorgono i contorni), il fumo è un elemento che ritorna a più riprese: il fumo che rende difficoltosa la vista e anebbia la memoria. Soprattutto di fronte alle immagini disumane della Shoah, di fronte alla storia del popolo ebraico – del suo popolo – la fotografia scompare, un vuoto rappresentazionale emerge con forza. Nonostante la febbrile attività di documentazione che Austerlitz intraprende nel ghetto noi non vediamo nulla: laddove la parola non si arresta, anzi è piena, parla, racconta con dovizia di particolari, l'immagine tace. Di fronte a questo vuoto d'immagine, di conoscenza, di ricordi, la memoria riaffiora al di là della volontà e della consapevolezza del soggetto: quella di *Austerlitz* è una memoria infestante, che torna proprio come un fantasma, attraverso forme associative che fungono quasi da memoria compensativa e surrogata, a tormentare il personaggio. Troviamo, proprio nella struttura verbo-visiva di questo libro dei veri e propri ritorni del represso, per usare la nota formula di Francesco Orlando, non solo nel saggismo digressivo del libro, ma anche e soprattutto, direi, nei temi visivi. Un caso particolarmente interessante è quello della stazione, che funziona, contemporaneamente anche come un esempio di neutralizzazione. Con neutralizzazione intendo qui, seguendo Aleida Assmann, «la retrocessione neutralizzante» che «significa una perdita di validità più o meno improvvisa. Essa fa sì che persone o eventi canonizzati, che dispiegavano un grande fascino e che assumevano un'importanza vitale per una generazione come simboli sacri tali da incorporare valori fondamentali, perdano il loro significato portante per la società, scivolando dal centro della memoria cultura alla sua periferia» (*Sette modi per dimenticare*). La stazione è forse lo spazio più importante di *Austerlitz* e funziona sia come esempio di neutralizzazione, in quanto il portato culturale per la storia occidentale di quel luogo¹¹ è ormai disseminato e messo in sordina, e, contemporaneamente, è una forma traslata di riemersione del legame fra Austerlitz e il suo passato: la locomotiva, infatti, viene ben presto, fin dagli inizi dell'Ottocento, associata a una mistica della crescita nazionale, al sogno della “Grande Nazione”, della potenza industriale bellica; proprio in Germania diventa il simbolo di un inarrestabile progresso che viene piano piano a identificarsi con il nuovo nazionalismo e la formazione del Reich. Si stabilisce, proprio grazie all'immaginario ferroviario associato a quello industriale, una diffusa simbologia del ferro (basti pensare all'Aquila tedesca con il corpo e la testa di ferro, che sarà anche uno dei simboli del nazismo) strettamente connessa a un'ideologia del progresso – e sarà forse un caso: ma il primo ponte di ferro costruito a Parigi si chiama proprio Pont d'Austerlitz. La ferrovia, la stazione, il ferro delle architetture studiate da Austerlitz, richiamano dunque, per via simbolica, un immaginario strettamente collegato al Reich (il sistema ferroviario diventerà, d'altronde, il mezzo di trasporto principale per la deportazione

¹¹ Su questo cfr. il fondamentale studio di Remo Ceserani

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie

Giuseppe Carrara

nazista). La stazione è, inoltre, il luogo identificabile con l'origine del trauma di Austerlitz e la sua conseguente rimozione della storia recente e del passato individuale: è da lì che abbandona la sua famiglia, da bambino, per essere mandato in Galles nella speranza di sfuggire alla guerra e allo sterminio.

La presenza, anche per via visiva, di questo tema, dunque, segnala sia la riemersione, per via obliqua e indiretta, dei contenuti dolorosi e dimenticati, sia l'esposizione della perdita di centralità di uno spazio fondamentale per la memoria collettiva occidentale: e infatti le fotografie delle stazioni ci mostrano, non a caso, solo la periferia di questi spazi, mai il centro; anche queste rimangono nell'ombra, sono visualizzabili solo per via obliqua, indiretta: senza il testo sarebbero relitti inintelligibili del passato.

7. Sovrascrittura

La sovrascrittura è un processo molto comune all'interno della dinamica della memoria: continuamente i ricordi si riscrivono, si mescolano, e così anche gli oggetti, i luoghi, tutti i simboli deputati a tramandare un patrimonio comune: i monumenti vengono modificati dallo scorrere del tempo, i cimiteri abbandonati sono riappropriati dalla natura, gli edifici vengono rifunzionalizzati e così via. Dal punto di vista verbo-visivo che qui ci interessa, la pratica della sovrascrittura ha delle applicazioni molto interessanti su quelle che Michele Cometa ha chiamato «retoriche del layout» (*Forme e retoriche* 69-115). Basti pensare al *photojournal* di Annie Ernaux, uscito nel 2011 come apertura del volume *Écrire la vie*, raccolta delle opere dell'autrice. Si tratta di un particolare diario fototestuale che mette a tema la ri-costruzione di un archivio, lavorando sul doppio binario dell'individuale e del collettivo, con particolare attenzione alla messa a nudo del rimosso sociale (che è, *anche*, della memoria personale), delle contraddizioni e delle problematicità di un *milieu*, oltre che dell'individuo singolo. I vuoti d'immagine, in questo caso, investono due piani differenti: quello di ciò che è lasciato fuori dall'inquadratura e recuperato dalla parola scritta (la follia del mondo sociale, la sua violenza, la differenza fra gli ideali imposti dalla società e la realtà, la sofferenza per il lutto e per la perdita, l'amore per la letteratura, lo scorrere del tempo, la vergogna di classe, la vergogna sessuale e di genere, il senso di colpa, l'angoscia, la passione e i desideri); e quello dell'immagine cancellata attraverso un vero e proprio processo grafico di sovra-impressione.



Fig. 12 – Ernaux, esempi di pagina dal *Photojournal*.

Si crea, cioè, una struttura polifocale affidata, oltre alla diffrazione dei punti di vista, delle marche temporali, allo straniamento delle soggettività, anche e soprattutto al *layout* dell'opera; il regime di visibilità adottato, scrive Roberta Coglitore, genera due effetti differenti: il

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie

Giuseppe Carrara

palinsesto, attraverso la sovrapposizione di strati che si cancellano parzialmente a vicenda, e il collage, dove l'accostamento confuso compone l'insieme.

L'effetto è quello di una «moltiplicazione dei piani e degli schermi nei quali far rifrangere l'io e la sua realtà circostante» (Coglitore 7), ma anche di mostrare visivamente la sovrapposizione delle immagini della memoria, quanto è perso e quanto è conservato. Siffatta moltiplicazione dei piani si riflette in alcune strategie di disappropriazione del proprio vissuto, in particolare in una scissione pronominale dell'io attraverso la quale il soggetto si guarda dall'esterno, segnala una distanza dal passato per farsi figura di un discorso collettivo e si concede di colmare i vuoti dell'oblio attraverso l'interpretazione e la risemantizzazione dei materiali d'archivio.

Il processo di sovrascrittura oltre a essere una tecnica formale può anche essere mostrato come tema visivo all'interno delle opere – come, per altro, avviene in molte altre delle modalità qui indagate.

Un esempio utile può essere ancora una volta *Austerlitz* di Sebald. Si è detto che una delle questioni su cui più spesso ritorna la discorsività di quel romanzo è quella architettonica, che funge quasi da conoscenza compensatrice per il personaggio e da formazione di compromesso per la relazione con il passato traumatico. Gran parte degli edifici che lo sguardo del lettore incontra all'interno di *Austerlitz* sono fortezze che nel corso degli anni o dei secoli hanno perso la loro funzione originaria, spesso dimenticata, per diventare altro e svolgere anche una funzione all'interno della grande macchina del Reich. Si tratta, molto spesso, di fortezze che inesorabilmente accedono allo statuto di “rovine” e ci vengono presentate dal narratore in maniera disforica, dei mostri, «parto del brutto e della cieca violenza» (Sebald, 28). Queste rovine svolgono una duplice funzione all'interno del testo, mostrando il processo di sovrascrittura che investe le tracce materiali della memoria storica: da un lato servono ad approfondire uno dei *leitmotiv* di tutta l'opera sebaldiana, quella storia della distruzione che è strettamente legata all'operato dell'uomo sulla natura e sulla civiltà al tempo stesso; dall'altro partecipano al discorso costante sulla memoria, mostrandone sia la caducità e l'evanescenza – questi edifici sono sempre bui, il narratore non riesce a vedere nulla¹² – ma anche la traccia sopravvissuta, che porta su di sé il marchio doloroso della consapevolezza di quanto poco si riesca a salvare dall'oblio, di quante storie, legate ai luoghi e agli oggetti sono perse inesorabilmente, perché oggetti e luoghi non sono, di per sé, capaci di ricordare. La rovina, insomma, emblema della sovrascrittura, è uno dei simboli principali che mostrano lo stretto legame dialettico fra la memoria e la dimenticanza.

8. Assenza di memoria

Non ci sono rovine, invece, nell'ultimo libro di Giorgio Falco, *Flashover*, con le fotografie di Sabrina Ragucci:

è plausibile affermare che il capitale non abbia tempo né voglia di produrre rovine, soltanto scarti, avanzi, macerie. Le macerie non sono un'anomalia, una patologia del capitale: sono l'elemento che lo sorregge. Le rovine sono testimonianza del tempo fuori dal tempo, del tempo estrapolato dal flusso storico. Le rovine sono testimonianza del tempo, prima che il tempo fosse sottomesso dal capitale, prima che il capitale inventasse la natura del proprio tempo: una sorta di *terzo tempo*, avulso, inizialmente, dal tempo della Storia e dal tempo dell'esistenza. Le rovine

¹² Si legga questo esplicito passaggio all'inizio del romanzo (30): «Il ricordo delle quattordici stazioni che il visitatore attraversa a Breendonk fra il portone d'ingresso e l'uscita è andato oscurandosi in me nel corso del tempo, o piuttosto si oscurò, se così si può dire, il giorno stesso in cui misi piede nella fortezza, forse perché non volevo vedere realmente ciò che là si vedeva oppure perché, in quel mondo illuminato solo dal debole chiarore di poche lampadine e definitivamente separato dalla luce della natura, i contorni delle cose parevano venir meno».

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie

Giuseppe Carrara

sono investite da un cambiamento avvenuto [...] Ma la rivoluzione del capitale non produce rovine, produce soltanto macerie. Le macerie del capitale non vogliono distruggerci, non sono terroriste rivoluzionarie. [...] Le macerie sono un accumulo di produzione, inutilizzo, incuria, inerzia, inattività, spreco, abbandono, distruzione. [...] Le macerie, nel sentire comune, non interessano come le rovine. [...] Il capitale confida nell'oblio, nell'impossibilità di ricordare. Le macerie diventano relitti del paesaggio, relitti nei quali è difficile discernere un rapporto, un collegamento tra passato e presente. Le macerie, a differenza delle rovine, non sono mai storicizzate, studiate e archiviate: le macerie non esistono, in quanto espulse dal tempo del capitale, e non ancora riassorbite, né dal tempo scarnificato, né dal tempo storico, né dal tempo del capitale. (78-79)

«Il capitale confida nell'oblio, nell'impossibilità di ricordare». Quella messa in scena nel libro di Falco, più che un processo di dimenticanza, sembra essere una condizione paradossale di assenza di memoria, che non dipende da una perdita, ma semplicemente è uno stato a sé stante e in stretta relazione con un preciso momento storico: quello del neo-capitalismo e in particolare quella fase di finanziarizzazione che inizia a consolidarsi proprio in quegli anni '90 in cui *Flashover* è ambientato. Questa condizione si delineava già implicitamente nel primo fototesto di Falco e Ragucci, *Condominio oltremare*, che iniziava emblematicamente così: «Qui non c'è il cimitero» (11). Sotto l'insegna dell'assenza di memoria e di storia si apriva, dunque, l'indagine di un non-luogo di villeggiatura sulla costiera romagnola, primo frutto del neo-capitalismo all'italiana. Il tema si approfondisce in *Flashover* e, in particolare, nella narrazione visiva: le fotografie creano una seconda storia parallela, con un anonimo protagonista mascherato: un uomo senza identità, appunto, perché senza memoria. Lo stesso flusso di immagini è funzionale a sottolineare questo aspetto:



Fig. 13 – Falco, *Flashover*, con le fotografie di S. Ragucci, 7.

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie

Giuseppe Carrara

La foto allude alla deposizione di Cristo, ma il riferimento è completamente azzerato: piuttosto si ha a che fare con uno spazio vuoto, un corpo vuoto (bianco, non a caso), una identità da poter liberamente personalizzare, invasa da immagini che convivono in uno statuto puramente ornamentale e commerciale, tutte poste sullo stesso piano. Quella maschera è semplicemente la maschera del mercato globale, dei flussi finanziari in cui tutto convive su una unica temporalità eternamente presentificata – e laddove non c'è passato non c'è neanche memoria. Si ha quasi a che fare con un simbolo vuoto, che non rinvia a nient'altro, esattamente come la nutria morta descritta dal testo che introduce questa fotografia. La morte, qui, non è un elemento straniante, ma è vissuta attraverso la mediazione del consumo, vista dal parabrezza di un'auto appena comprata e dunque «per chi ancora la vede, resta un'immagine qualsiasi» (Falco, *Flashover* 7), funzionale ad anticipare la nullificazione di ogni tratto dell'esistenza operata dal denaro: la cancellazione dell'io, del linguaggio, del volto, della memoria. Non a caso il personaggio in maschera può essere presentato indifferentemente vestito da adulto e da bambino, perché appunto il tempo stesso fuori dal consumo è abolito:

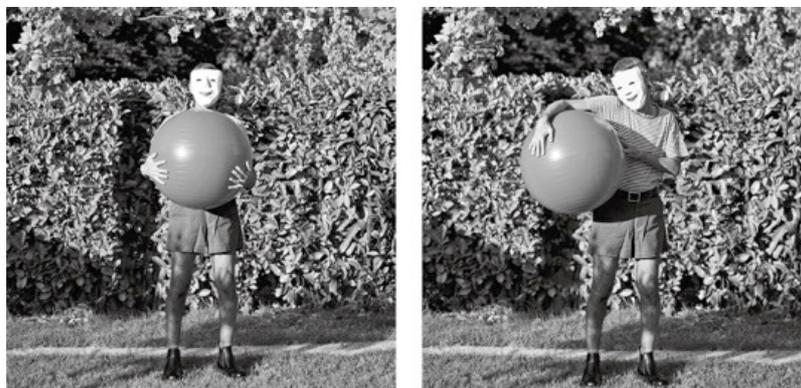


Fig. 14 – Falco, *Flashover*, con le fotografie di S. Ragucci, 87.

È dunque la stessa dialettica storica a venir cancellata, con i personaggi che in una forma perversa di infantilismo si dedicano semplicemente alla ricerca del consumo del divertimento. Attraverso il racconto del fatto di cronaca dell'incendio del Teatro La Fenice a Venezia a opera di Enrico Carella, infatti, Falco indaga il passaggio da un modello imprenditoriale basato sul soddisfacimento differito a uno basato sul soddisfacimento immediato. È un aspetto che per via visiva è reso in particolare attraverso la topica dell'infantilismo che sta lì a mostrare l'infantilismo del capitalismo contemporaneo, un capitalismo che, proprio come i bambini, non ha memoria.

9. Perdita

La perdita di memoria è la modalità senz'altro più comune, e può essere declinata nella variante patologica (causata quindi da una malattia) o nel semplice sbiadire delle immagini del ricordo. Questo secondo caso è ben esemplificato dalla raccolta di poesie *Salva con nome* di Antonella Anedda, in cui, fin dal significativo titolo, si mostra un costante movimento di resistenza all'evanescenza, alla caducità, all'allontanamento del ricordo delle persone scomparse. Il tema della perdita è ben evidente da un testo intitolato *Spettri* e aperto dall'immagine (riprodotta sulla pagina) di una cornice vuota: l'oblio cancella, lascia uno spazio vuoto, un'assenza, non si vede più nulla:

Sostentati dal nulla
esistenti solo dove si sogna

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie

Giuseppe Carrara

fluttuanti senza sapere
non più concreti del vapore
che sale dalla teiera
eppure ancora capaci di sentire
la forma di ogni separazione
la precisione con cui la morte
ci tagliava via uno dall'altro:
lo spazio che faceva esponendoci
vuoti di luce, poi sfaldati. (13)

D'altronde molto spesso, nell'opera di Anedda, il riferimento alla fotografia è collegato al sentimento della perdita e proprio "spettro", scrive Riccardo Donati, «è parola-chiave del lessico aneddiano, sulla scorta peraltro di alcuni grandi evocatori di fantasmi del passato, tra i quali la stessa Emily Dickinson, Wallace Stevens e Winfrid Georg Sebald, a tacere della fondamentale lezione di Aby Warburg e del suo *Nachleben* ("sopravvivenza")» (*Apri gli occhi*, 61). L'immagine del taglio, inoltre, che si legge al verso 9 di *Spettri*, oltre a segnalare l'allontanamento e la perdita, rimanda anche a quel processo di cancellatura presente nella *Vita dei dettagli* e che ben si presta a descrivere il rapporto che *Salva con nome* intrattiene con l'oblio. Un'intera sezione, infatti, è intitolata *Cucire*, in cui l'attività da sarta è usata come metafora per un tentativo di ri-costruzione delle immagini del ricordo per poterle salvaguardare. La cucitura è un processo di creazione, rammendo, riasssemblaggio e si pone su due piani ben precisi: quello meta-letterario e quello esistenziale; da un lato si tratta di cucire «le parole tra loro» (Anedda, *Salva con nome* 65), seppur nella consapevolezza che «Da sempre mi mancano le parole e io ne ho nostalgia. / Per questo cucio, cucio, cucio» (*ibid.*). Sembra quasi che di fronte all'insufficienza delle parole la metafora sartoriale rimandi, su un piano ancora metadiscorsivo, all'operazione generale di *Salva con nome* e della *Vita dei dettagli*, vale a dire l'assemblage verbo-visivo, utilizzato appunto come gesto estremo di resistenza allo sbiadire delle immagini del ricordo (a quelle cornici vuote che in più di un'occasione si incontrano in *Salva con nome*). D'altronde, sul piano esistenziale, la cucitura riguarda anche la relazione con la morte: il ricordo, proprio attraverso la complessa metafora generale costruita nella sezione *Cucire*, si presenta come in opposizione alla morte: ma si tratta di un'attività, quella del cucire, che ricrea qualcosa di nuovo, ricostruisce, mette insieme, dà forma, non si limita semplicemente a riprodurre: proprio come fa la memoria. Cucire vuol dire riavvicinarsi alla perdita, riempire di nuovo le cornici vuote con qualcosa di diverso.

Infine: la malattia. *Don't let me be lonely* di Claudia Rankine si apre fin dalla copertina con la riproduzione di un televisore che non funziona, di cui si mostra soltanto il vecchio frustrante tv noise: ancora un vuoto. Questa immagine è riprodotta 19 volte all'interno del libro e scandisce le prose e le poesie che in varia maniera e su piani diversi si interrogano sul concetto di solitudine. Si tratta di un tema visivo che si riversa di questioni apparentemente antitetica: la pervasività della cultura mediatica che convive con l'impossibilità, il fallimento del mezzo, ci sono troppe immagini, eppure alcune non si vedono, o si vedono troppo, o sono dimenticate; quello schermo sta lì – fin dalla copertina – a significare sia l'anestetizzazione di una cultura che l'urgenza di ripensare forme di comunicazione artistica, a disegnare un nuovo linguaggio anche visivo. Sta anche a indicare un fallimento di comunicazione o di memoria. Una delle prose del libro è infatti dedicata al micro-racconto di un uomo malato di Alzheimer. Il vuoto dell'immagine televisiva, in questo caso, si riempie soltanto attraverso un tentativo difficile di riconquista del linguaggio, di articolazione di un'enunciazione che, letteralmente e simbolicamente, possa riaccendere quello schermo, con una prosa che, attraverso un desolante uso dell'ironia, collega strettamente la morte alla perdita di memoria:

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie

Giuseppe Carrara

One day he pointed to the television and with great effort and concentration finally said, I want to see the lady who deals in death. The first time you hear him say this, you think his condition has given him insight into his own mortality. The phrase echoes in your head, The lady who deals in death. The lady who deals in death. The lady who deals in death. The lady who deals. Until, finally, *Murder, She Wrote*. (Rankine, *Don't Let me be Lonely* 18)

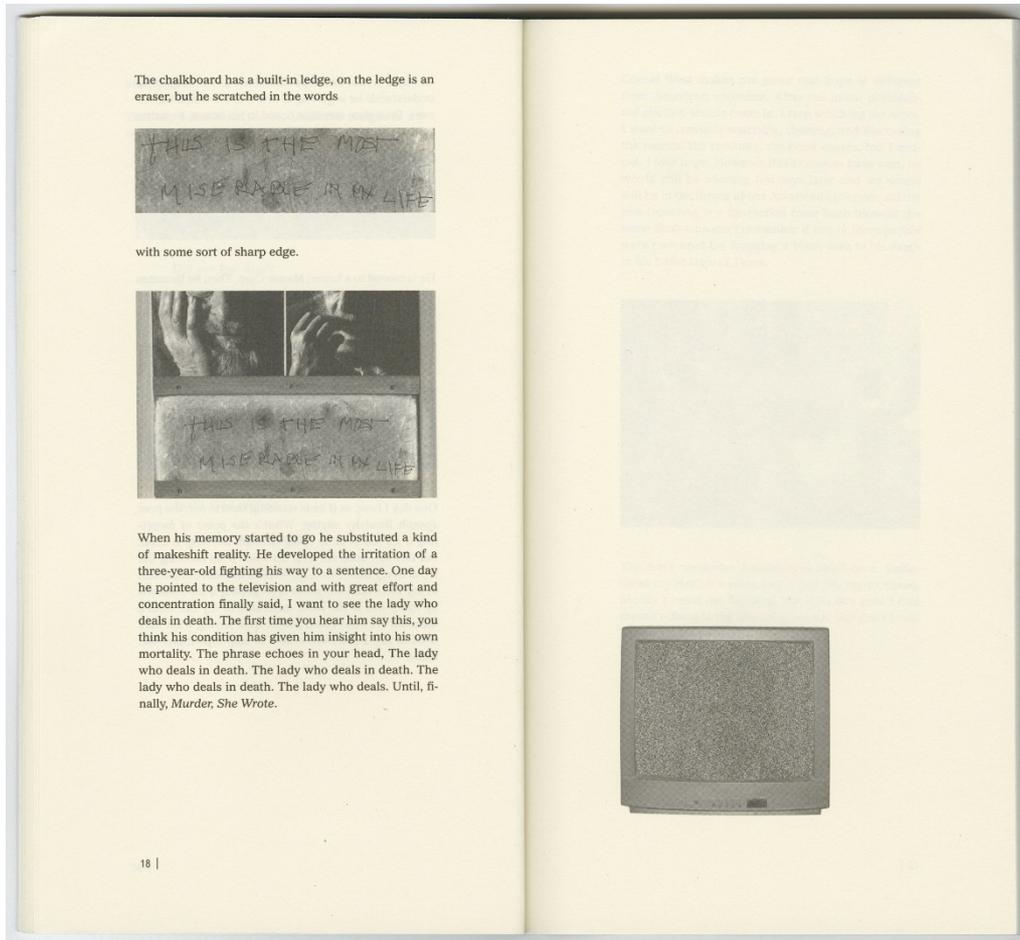


Fig. 15 – Rankine, *Don't Let Me Be Lonely* 18-19.

10. Bibliografia

- Allen, James (ed.). *Without Sanctuary. Lynching Photography in America*. Twin Palms Publisher, 2010.
- Anedda, Antonella. *Salva con nome*. Mondadori, 2012.
- . *La vita dei dettagli*. Donzelli, 2009.
- Assmann, Aleida. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. il Mulino, 2002.
- . *Sette modi di dimenticare*. il Mulino, 2019. Ed. digitale.
- Benvenuti, Giuliana. *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*. Carocci 2012.

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie

Giuseppe Carrara

- Carrara, Giuseppe. "Claudia Rankine e la lirica nell'America d'oggi". *L'Ulisse*, 21, 2018, pp. 214-224.
- . *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*. Mimesis, 2020.
- Carson, Anne. *Nox*. New Directions, 2010.
- Ceserani, Remo. *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*. Bollati Boringhieri, 2002.
- Coglitore, Roberta. "La ri-mediazione e la dissolvenza dell'io nel *Photojournal* di Annie Ernaux". *Between*, VIII, 16.
- Cometa, Michele. "Forme e retoriche del fototesto letterario." *Fototesti*, a cura di Michele Cometa e Roberta Coglitore, Quodlibet, 2016.
- . *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Cortina, 2012.
- Delvecchio Darwine. "È possibile che qualcuno commetta un falso contro se stesso? Lo statuto di autenticità nelle esperienze umane al di là delle categorie di originale e derivato: il problema delle false memorie". *Elephant&Castle*, 17, 2017, pp. 5-42.
- Dennett, Daniel. *Coscienza. Che cos'è*. Cortina, 1993.
- Donati, Riccardo. *Apri gli occhi e resisti: l'opera in versi e prosa di Antonella Anedda*, Carocci.
- . "Disobbedire all'oblio. Appunti su *La vita dei dettagli*". *Arabeschi*, 5, 2015.
- Epstein, Andrew. *Attention Equals Life. The pursuit of the everyday in contemporary poetry and culture*. Oxford UP, 2016.
- Ercolino, Stefano. "Per un'estetica dell'irrapresentabile. Le immagini della Shoah in *Austerlitz* di W. G. Sebald". *Contemporanea*, 9, pp. 93-107.
- Ernaux, Annie, et Marc Marie. *L'usage de la photo*. Gallimard, 2005.
- Ernaux, Annie. *Écrire la vie*. Gallimard, 2011.
- Falco, Giorgio, e Sabrina Ragucci. *Condominio oltremare*. L'Orma, 2014.
- Falco, Giorgio. *Flashover. Incendio a Venezia*, con le fotografie di Sabrina Ragucci. Einaudi, 2020.
- Heidegger, Martin. *Essere e tempo*. Longanesi, 1970.
- Hemon, Aleksandar. *The Lazarus Project*. Picador, 2009.
- Hume, Angela. "Toward an Antiracist Eco-poetics: Waste and Wasting in the Poetry of Claudia Rankine." *Contemporary Literature*, vol. 57, no. 1, Spring 2016.
- Iser, Wolfgang. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. il Mulino, 1987.
- Lacan, Jacques. *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione (1958-1959)*. Einaudi, 2016.
- Lerner, Ben. "After Difficulty." *The Fate of Difficulty in the Poetry of Our Time*, edited by C. Altieri and N.D. Nace, Northwestern UP, 2018.
- Maraucci, Tina. "Autobiografia e memoria urbana: la città come spazio di scrittura del sé in *Istanbul* di Orhan Pamuk". *Soggettività, identità nazionale, memorie*, a cura di F. Bertuccelli, Firenze UP, 2017.
- Marfè, Luigi. «Un altro modo di raccontare». *Poetiche e percorsi della fotoletteratura*. Olschki, 2021.
- Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Harvard UP, 2002.

Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie
Giuseppe Carrara

- Moran, Matthew. "Entangled Encounters: The Transcultural Counterwitness and Implication in Claudia Rankine and John Lucas's *Situations*." *American Studies Journal*, 69, 2020.
- Neri, Laura. *I campi della retorica. Letteratura, argomentazione, discorso*. Carocci, 2011.
- Pamuk, Orhan. *Istanbul*. Einaudi, 2014.
- Rankine, Claudia. *Citizen*. Penguin, 2014.
- . *Don't Let me be Lonely. An American Lyric*. Penguin, 2004.
- Ricoeur, Paul. *Ricordare, dimenticare, perdonare*. il Mulino, 2004.
- Safran Foer, Jonathan. *Extremely Loud & Incredibly Close*. Penguin, 2005.
- Sebald, Winfried Georg. *Austerlitz*. Adelphi, 2006.
- Spinicci, Paolo. *Lezioni sul tempo, la memoria e il racconto*. Cuem, 2004.
- Weinrich, Harald. *Lete. Arte e critica dell'oblio*. il Mulino, 1999.
- Whitehead, Anne. *Memory*. Routledge, 2009.