

C O M P A R A T I S M I

HOME INFO LOGIN REGISTRAZIONE CERCA
CORRENTE ARCHIVIO AVVISI

Home > Archivio > N° 2 (2017)

N° 2 (2017)

SOMMARIO

TRADUZIONE INTERSEMIOTICA E
NUOVE FORME DI TESTUALITÀ –
INTERSEMIOTIC TRANSLATION AND
NEW FORMS OF TEXTUALITY

Testo, intersemiosi, intermedialità. Un'introduzione
Fabio Vittorini

PDF
1–6

Non è detta l'ultima parola. Il rapporto tra testo e
immagine in Point Omega, La carte et le territoire e
Autopsia dell'ossessione
Edoardo Camassa

PDF
7–25

Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo
ipercontemporaneo
Giuseppe Carrara

PDF
26–55

Visual storytelling: morfologia e interculturalismo
Valentina Conti

PDF
56–70

On Jakobson's Intersemiotic Translations in Asterix
Comics
Adriano Clayton da Silva

PDF (ENGLISH)
71–81

Words and Music Boundaries: Conrad Aiken and his
Ambiguous Musicality of Poetry
Marcin Stawiarski

PDF (ENGLISH)
82–94

La topologia dell'immagine: un silent book di David
Wiesner
Serena Zaniboni

PDF
95–103

SAGGI

Storytelling: teorie innovative per lo sviluppo della
socialità nei soggetti autistici
Alessandra Borghi

PDF
104–112

OPEN JOURNAL
SYSTEMS

LINGUA

Scegli la lingua

Italiano

INVIA

CRUSCOTTO

Nome
utente

giusepecarrara

Password

.....

Ricordami

ENTRA

KEYWORDS

Aesthetics Apocalypse
Cognitivism
Cognitivism Critica
letteraria Empathy
Empatia Estetica
Interculturalism
Interpretation
Intersemiotic Translation
Narrative Narrative
Theory Narratologia
Narratology
Narrazione
Psychoanalysis
Storytelling TV Series
Teoria della letteratura
Traduzione
intersemiotica

INFORMAZIONI

per i lettori

La rappresentazione delle emozioni Stefano Calabrese	PDF 113–120	per gli autori per i bibliotecari
Il barocco 'cosale' di Carlo Emilio Gadda Marco Carmello	PDF 121–139	
L'etica della virtù nei dialoghi di Charles Péguy, Alfred Döblin e Carlo Michelstaedter Alberto Comparini	PDF 140–155	
Perdono e intimità in due storie d'amore: L'uomo che guarda e Suite francese. I tentativi di superare le barriere narcisistiche all'amore nelle teorie di Massimo Recalcati e di François Jullien Darwine Delvecchio	PDF 156–179	
Rendering Literary Proper Names in Another Language: The Works of Flann O'Brien as a Case in Point Francesco Laurenti	PDF (ENGLISH) 180–187	
La comunicazione 'difficile': un prototipo di storia come strumento terapeutico Maria Francesca Luziatelli	PDF 188–198	
The thinking eye: from Semir Zeki to John Onians Denitza Roumenova Nedkova	PDF (ENGLISH) 199–208	

Comparatismi. Rivista della *Consulta di Critica letteraria e Letterature
comparate* – ISSN 2531-7547

Except where otherwise noted, the content of this site is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 Unported License.



Comparatismi II 2017

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20171234>

Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo

Giuseppe Carrara

Abstract • I rapporti fra narrativa verbale e immagini stanno ricoprendo sempre maggiore importanza nella letteratura contemporanea. Questo articolo intende analizzare le forme iconotestuali nella narrativa europea e nordamericana più recente cercando di proporre un modello di analisi teorico in grado di dar conto delle retoriche, delle strutture e delle funzioni dell'immagine nella sua interazione con la componente verbale.

Parole chiave • Iconotesto; Fotografia; Immagine; Narrativa contemporanea

Abstract • The relationship between verbal narrative and images is more and more important in the literary panorama of the last years. This essay analyzes contemporary iconotexts in Europe and North America, proposing a model for the analysis of the rethorics, structures and functions of images interacting with a verbal narrative.

Keywords • Iconotext; Photography; Image; Contemporary Narratives

Ledizioni 

Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo

Giuseppe Carrara

I. Iconotesti

Il 4 giugno 1955 esce sulla rivista «Il contemporaneo» un articolo di Italo Calvino che indaga e descrive le avventure dei fotografi dilettanti, i fotografi della domenica che escono per catturare immagini e riportarle a casa come «cacciatori dal carniere ricolmo». Sono persone che pensano che «tutto ciò che non è fotografato è perduto, è come se non fosse esistito, e che quindi per vivere veramente bisogna fotografare quanto più si può e che per fotografare quanto più si può bisogna vivere in modo quanto più fotografabile possibile».¹ L'articolo in questione si intitola *La follia del mirino* e contrappone alla proliferazione di immagini per mano dei fotografi dilettanti il mondo dei fotografi professionisti, i documentaristi, che contribuiscono positivamente alla conoscenza della società e della storia, laddove il dilettante, nella fotografia e quindi anche nella vita, è portato a «escludere i contrasti drammatici, i nodi delle contraddizioni, le grandi tensioni della volontà, dell'avversione e dell'amore».² Gli stessi temi vengono ripresi, alla fine degli anni Sessanta, in un racconto de *Gli amori difficili* (1970), *L'avventura di un fotografo*,³ ma con una differenza radicale. A distanza di quindici anni il problema è tutto sul come «rappresentare, razionalizzandola, la separazione dal reale che costituisce il nucleo tematico della raccolta».⁴ Nel ripercorrere la storia di Antonino Paraggi, protagonista del racconto, Calvino inscena una specie di *quête* epistemologica in cui il fotografo cerca di catturare la realtà attraverso la macchina, un atto predatorio – confermato dal francesismo *prendere* una fotografia e non “fare” – che però è destinato allo scacco:

l'intero problema viene vissuto, con una forte tensione ideale, da un protagonista immaginario e le due esperienze, quella dei fotografi dilettanti e quella dei professionisti, sembrano tutt'e due insufficienti: le fotografie dei giornali fanno la stessa fine di quelle che riprendevano frammentariamente la presenza, e poi l'assenza, di Bice. L'ossessiva coazione a ripetere di Antonino fotografo e il suo bisogno di conoscenza [...] hanno uno sbocco autoreferenziale e metafisico.⁵

Se a noi lettori del ventunesimo secolo le riflessioni di Calvino sembrano ancora attuali i motivi sono principalmente di due tipi. In primo luogo il racconto segnala una svolta decisiva e consumata nella concezione della fotografia: se nell'Ottocento alla fotografia era ancora assegnato un valore di verità quasi mistico (si pensi a *The House of Seven Gables*

¹ Italo Calvino, *La follia nel mirino*, «Il contemporaneo», 4 giugno 1955, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, II, Milano, Mondadori, 1995, pp. 2217-20.

² Ivi, p. 2230.

³ Id., *Gli amori difficili: L'avventura di un fotografo*, in Id., *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1992, II, pp. 1096-119.

⁴ Marco Papa, *La realtà, la fotografia, la scrittura. Postille in margine a «L'avventura di un fotografo» di Italo Calvino*, in «Rassegna della letteratura italiana», LXXXIV, 1980, pp. 257-68.

⁵ Remo Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 85.

di Hawthorne) a metà Novecento i limiti del mezzo fotografico nel cogliere una verità stabile e sincera sono ormai sotto gli occhi di tutti (e lo testimonia il fiorire di riflessioni saggistiche: Sontag, Berger, Barthes, per fare solo i nomi più noti). Il secondo aspetto a cui prestare attenzione è la constatazione della proliferazione della fotografia nella sfera pubblica e privata, a ogni livello della vita dell'uomo. Tendenza che è andata crescendo in modo esponenziale, forte della diffusione dei mezzi di comunicazione di massa, analogici prima e tecnologici dopo. Il protagonista di *Liberal* (2015) di Paolo Sortino, per esempio, riesce a concepire il mondo solamente se impresso su un supporto digitale. La nostra società vive un'«euforia dell'immagine»⁶ che Gottfried Bohem individua già nella pittura «selvaggia»⁷ degli anni Ottanta e che oggi è ravvisabile nelle nostre comunicazioni quotidiane fatte di snapchat, meme, GIF, instagram, emoticons e segni grafici. Fuori da ogni giudizio apocalittico, qui si vuole solo segnalare come l'immagine sia ormai diventata, grazie alle potenzialità in primo luogo del web, pervasiva nella vita delle persone: «Viviamo nell'apice di produzione iconografica di tutta la storia umana – solo le macchine digitali e i telefoni producono miliardi di nuove immagini ogni anno, e questo *fa la differenza*. È una mutazione ambientale, percettiva, cognitiva, quasi fisica».⁸ Si pensi solo ai meme:⁹ nessuno potrebbe ormai negare che sono un aspetto fondamentale della comunicazione online, al punto che sono nate delle branche della semiotica che studiano le modalità attraverso cui viene creato il significato. Seong-Young Her e Masha Zharova nel 2016 hanno iniziato un seminario alla Humboldt Universität di Berlino durante il quale hanno elaborato dei quadrati semiotici per spiegare i livelli di stratificazione dell'ironia all'interno dei meme e il funzionamento della comunicazione di questo particolare tipo di immagini (o più spesso immagini-testo).

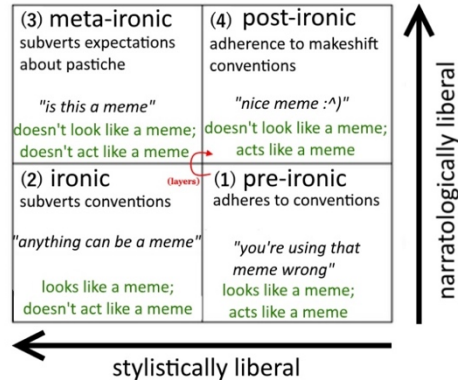


Fig. 1 – The Quadrant System of the Categorization of Memes. Fonte: <http://thephilosophersmeme.com/2015/11/02/the-quadrant-system-for-the-categorization-of-internet-memes/>.

⁶ Gottfried Bohem, *La questione delle immagini*, in *Immagini e scrittura*, a cura di Maria Giuseppina di Monte, Roma, Meltemi, 2006, p. 43.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Gianluigi Ricuperati, *L'immagine entra nella parola per creare magia*, «Il Sole 24 Ore», 9 gennaio 2011, web, ultimo accesso: 31 luglio 2017, <<http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-01-09/immagine-entra-parola-creare-082009.shtml?uuiid=ABYS22>>.

⁹ Patrick Davison propone, con cautela, di definire un meme «a piece of culture, typically a joke, which gains influence through online transmission», cit. in *The Language of Internet Memes*, in *The Social Media Reader*, a cura di Michale Mandiberg, New York-London, New York University Press, 2011, pp. 120-35.

Phylomemetic Tree of Internet Memes (Neo-Lamarckian model)

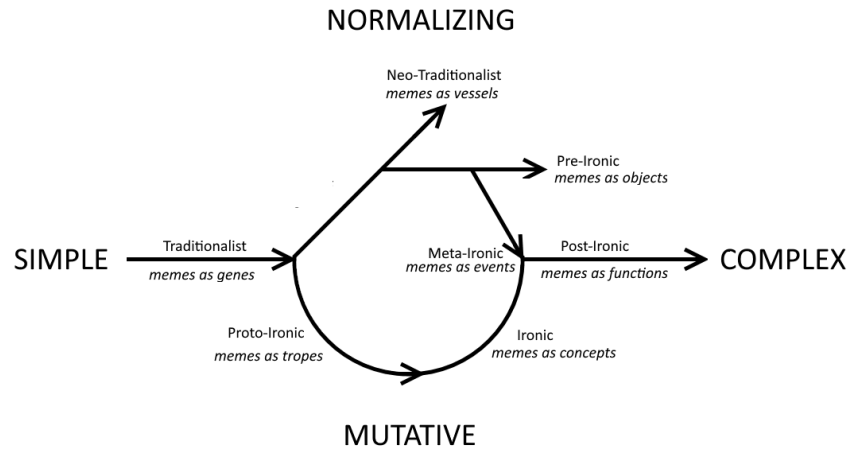


Fig. 2 – Bane, Loss and Phylogeny. Fonte: <http://thephilosophersmeme.com/2015/11/25/bane-loss-and-phylogeny/>.

In modo quasi profetico, in un testo del 1985, Vilém Flusser parlando delle immagini tecniche già annunciava il fatto che avrebbero assunto, sotto forma di foto, film, video, schermi televisivi, monitor di computer, la funzione che è stata svolta dai testi lineari, «vale a dire la funzione di trasportare, per la società e per i singoli, le informazioni di importanza vitale».¹⁰ Conosciamo e valutiamo il mondo e noi stessi, sostiene ancora Flusser, diversamente da quanto facevamo in precedenza: non più in maniera unidimensionale, lineare, processuale, storica, bensì in maniera bidimensionale: la diffusione dell'immagine tecnica comporta una «mutazione del nostro essere-nel-mondo».¹¹ Flusser sostiene che è avvenuta addirittura una rivoluzione culturale: laddove le immagini tradizionali sono visioni di oggetti, quelle tecniche sono computazioni di concetti:

I creatori delle immagini tecniche, gli uniformatori (fotografi, cameraman, coloro che girano video) si trovano alla fine della storia *sensu stricto*. E in futuro tutti gli uomini saranno uniformatori: avranno a disposizione tutti i tasti che gli permetteranno, insieme con tutti gli altri, di sintetizzare immagini sugli schermi del computer. Il mondo nel quale gli uomini sono collocati, non può più essere contato o raccontato: si è dissolto in elementi puntuali (in fotoni, quanti, elementi elettromagnetici). È diventato inafferrabile, irrepresentabile, inconcettualizzabile. Un ammasso calcolabile. E la sua stessa coscienza, i suoi pensieri, i desideri e i valori si sono dissolti in elementi puntuali (in bit informativi). Si deve computare questo ambiente per rendere il mondo nuovamente afferrabile, rappresentabile, concettualizzabile. [...] I punti turbinanti intorno a noi e in noi stessi dovranno essere addensati in superfici, dovranno essere uni-formati.¹²

Con *uni-formare* Flusser intende quella capacità di ritornare verso il concreto a partire dall'universo, disgregato in elementi puntuali a causa dell'astrazione, sottolineando come «la 'capacità di uniformare' prende corpo a partire dal momento in cui sono state inventate

¹⁰ Vilém Flusser, *Immagini*, Roma, Fazi, 2009, p. 6.

¹¹ Ivi, p. 8.

¹² Ivi, p. 43.

le immagini tecniche. Solo da quando abbiamo le foto, i film, i televisori, i video e gli schermi del computer, noi sappiamo cosa significa ‘uniformare’». ¹³ E aggiunge:

Noi abbiamo raggiunto un livello di conoscenza nel quale la ricerca delle connessioni profonde, lo spiegare, l’enumerare, il raccontare, il contare, in breve il pensiero storico, scientifico, testualmente lineare, viene sostituito da una nuova forma di pensiero uni-formante, ‘superficiale’. Per noi, quindi, ha perso ogni senso il voler differenziare ciò che è uni-formato da ciò che non lo è, il finzionale dal reale. [...] Dobbiamo quindi rinunciare ai criteri ‘vero/falso’, ‘autentico/artificiale’ o ‘vero/apparente’ per applicare al loro posto il criterio ‘reale/astratto’.¹⁴

Con il corollario che è ormai quasi impossibile distinguere fra copia e immagine come modello, fino al punto che la stessa differenza tende ad assottigliarsi; l’unica classificazione possibile, dunque, rimane sulla base di quantità di informazioni veicolate.

Questo mutato panorama non può aver lasciate immutate le rappresentazioni artistiche e il nostro modo di guardarle. Almeno dalla postmodernità in avanti la separazione fra i linguaggi delle arti si è rivelato un mito estetico obsoleto: «l’immaginario letterario contemporaneo sembra poggiare saldamente e a diversi livelli sull’interscambio semiotico; un immaginario polimorfico, proteso verso il superamento di secolari tabù estetici».¹⁵ Non è un caso che proprio negli ultimi decenni si sia sviluppata la cosiddetta *Visual Culture* che ha ripensato alcuni modi fossilizzati di considerare il rapporto fra letteratura e arti visive¹⁶ e non è un caso che nello stesso periodo si siano diffuse sempre più forme iconotestuali soprattutto nella forma del fototesto. Germi di forme iconotestuali possono essere rintracciati già nei codici miniati del medioevo, nelle illustrazioni moderne, ma è solamente col Novecento, con lo sviluppo tecnico dell’editoria e la diffusione della fotografia che l’iconotesto inizia a diffondersi e gli scrittori iniziano a concepire testo e immagine allo stesso momento. D’altronde, tutta novecentesca è la storia del fototesto:¹⁷ il primo esemplare risale al 1892, anno della prima edizione di *Bruges-la-Morte* di George Rodenbach, «primo esempio compiuto di romanzo illustrato: solo qui foto e testo nascono insieme, ugualmente volute dall’autore».¹⁸ E al netto delle eccezioni rilevanti (*Nadja* di Breton, la prima edizione di *Three Guineas* di Virginia Woolf, *L’abici della guerra* di Brecht) la diffusione del fototesto (e dell’iconotesto) è per lo più secondonovecentesca con un aumento esponenziale dagli anni Novanta. Non è un caso che proprio il 1990 suggelli l’atto di nascita della riflessione critica e teorica sull’iconotesto con un articolo di Alain Montandon;¹⁹ riflessione poi portata avanti soprattutto da Peter Wagner, che lo definisce «un artefatto in cui i segni verbali e visuali si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla copresenza di

¹³ Ivi, p. 47.

¹⁴ Ivi, p. 52-3.

¹⁵ Stefano Ercolino, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015, p. 200.

¹⁶ Cfr. W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, duepunti Edizioni, 2008.

¹⁷ Per una disamina più approfondita della genealogia del fototesto rimando a Silvia Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017, in particolare al capitolo 4.

¹⁸ Ivi, p. 97.

¹⁹ Alain Montandon (a cura di), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990. Per la riflessione sull’iconotesto si vedano anche P. Wagner, *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1995; Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in *Fototesti*, a cura di Michele Cometa e Roberta Cogliatore, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115.

parole e immagini».²⁰ I 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: «esattamente come una luce rossa significa 'stop' su una strada e 'porto' sul mare, così il medesimo stimolo dà origine a diverse esperienze visive in circostanze diverse».²¹ In questo senso anche uno specifico gruppo di meme (quello che, per l'appunto, combina immagine e testo) rappresenta una forma ridotta all'osso di iconotesto, ormai diventato una parte fondamentale della nostra comunicazione.

Non è solo la narrativa che sperimenta sempre con maggior frequenza varie forme di interazione fra verbale e visuale, né tantomeno la poesia (forme di poesia visiva e concreta percorrono tutta la storia della letteratura del Novecento), ma troviamo forme iconotestuali anche nella saggistica – e non solo in quella reportagistica e documentaria. Si prenda un libro come *I destini generali* di Guido Mazzoni, saggio sociologico la cui seconda parte intreccia la riflessione del critico al racconto di un suo viaggio a Berlino e al commento di alcune fotografie (riportate nel testo) da lui scattate che diventano motivo di indagine sulle società occidentali contemporanee e sui rapporti con la cultura e la trasmissione del sapere. L'uso di immagini come modalità argomentativa non è nuova per il genere saggio e basta la celebre ecfraasi de *Las Meninas* di Foucault ne *Le parole e le cose* a ricordarcelo. In parte nuovo è però l'inserimento concreto di foto nel testo, foto che non servono come semplici illustrazioni, ma dialogano con la parola e funzionano come modalità argomentativa: ancorano il testo al vissuto del saggista, funzionano come testimonianza, formano un virtuale percorso fra la città e impongono al lettore di giudicare le riflessioni del saggista avendo davanti la fonte di quelle stesse riflessioni. Creano inoltre un rapporto di complicità fra autore e lettore: aprendo una dimensione privata agli altri si fa convergere il discorso personale su quello collettivo e contemporaneamente si mette in scena una delle tesi del saggio: il soffocamento del pubblico da parte dell'individuo; la seconda parte si intitola *L'epoca delle persone medie* e il punto di vista dichiarato non è quello del reporter, del documentarista, del critico: «Sono tornato a Berlino due anni fa, nel maggio del 2013, per una decina di giorni. Ho fatto il turista».²²

2. Retoriche degli iconotesti

Gli iconotesti, insomma, funzionano secondo una loro propria retorica o meglio una serie di retoriche a seconda del rapporto che intercorre fra il testo e l'immagine. Il primo a occuparsi dell'argomento in Italia è stato probabilmente Michele Cometa, che in un recente

²⁰ P. Wagner (a cura di), *Icons-Texts-Iconotexts. Essay on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1996, p. 16.

²¹ Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2003, p. 20.

²² G. Mazzoni, *I destini generali*, Bari, Laterza, 2015, p. 68.

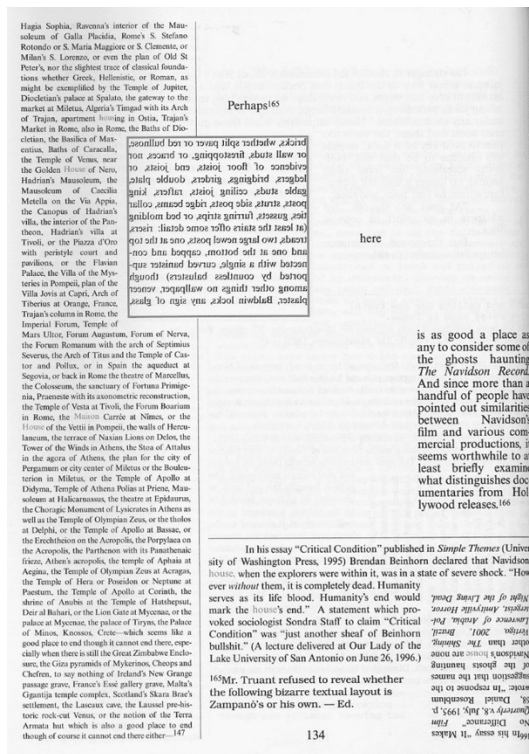


Fig. 3 – Esempio di pagina da *House of Leaves*.

dello sguardo è centrale anche nella parte unicamente verbale, dal momento in cui la scrittura, oltre a utilizzare quattro tipi di font, si dispone sulla pagina come un disegno, utilizza colori, cancellature, gap testuali,²⁸ imita la struttura del labirinto (tema centrale del libro) e ripropone al livello della lettura l'esperienza dei personaggi: nel raccontare di un corridoio che si restringe esponenzialmente, per esempio, la parola occupa un quadrato di testo (che mima la forma del corridoio) sempre più piccolo, si frammenta, si scompone, la lettura diventa sempre più difficile e restituisce il senso della claustrofobia che i personaggi stanno vivendo.

Una retorica del *layout* insomma deve tenere conto di ogni tipo di disposizione sulla pagina. Anche il fatto che immagini e fotografie non siano inserite all'interno della parte verbale, ma creino blocchi compatti non è privo di significato: il racconto non è visualizzabile, il film di cui si parla nella parte principale della linea narrativa sfida le regole della logica e non può quindi essere riportato sulla pagina attraverso fotogrammi. Questa scelta pone anche degli interrogativi sulla veridicità di quanto si sta raccontando: se la storia è principalmente il racconto e il commento di un documentario (che in realtà sembra molto più un classico film horror in presa diretta a metà fra *The Blair Witch Project* e *Paranormal*

saggio,²³ aggiornando alcuni scritti precedenti,²⁴ ha avanzato alcune prime proposte di classificazioni del fototesto (che possiamo considerare un tipo particolare di iconotesto in cui la parte visuale è formata unicamente da fotografie). Cometa distingue preliminarmente tra retoriche dello sguardo («poiché l'atto della fruizione è nel fototesto molto più complesso e variegato della sola lettura»²⁵), retoriche del *layout* («poiché la questione del supporto mediale, del dispositivo e dunque dell'impaginazione è essenziale per comprendere il funzionamento dei fototesti»²⁶) e retoriche dei *parerga* (poiché «il sistema di integrazioni testuali dell'immagine e di integrazioni visuali al testo»²⁷ rende la lettura del fototesto diversa da quella di un qualunque testo prevalentemente verbale). Prendiamo un esempio limite: *House of Leaves* (2000) di Mark Z. Danielewski, caso estremo di *moc-kumentary* che intreccia quattro storie raccontate da altrettante voci segnalate da caratteri tipografici diversi. La questione

²³ Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit.
²⁴ Id., *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, a cura di Vincenza Del Marcio, Isabella Pezzini, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011, pp. 63-101.
²⁵ Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 78.
²⁶ *Ibidem*.
²⁷ *Ibidem*.
²⁸ Per una discussione organica sui segni grafici in letteratura cfr. Simon Barton, *Visual Devices in Contemporary Prose Fiction. Gaps, Gestures, Images*, London, Palgrave Macmillan, 2016.

Activity) perché non mostrare dei fermo-immagine come prova del discorso? Questa mancanza è supplita da una profusione di note e riferimenti a saggi critici, articoli, interviste, testimonianze. Si deve poi tener conto della qualità delle immagini (retorica dello sguardo): lo studio dell'iconotesto infatti non può prescindere anche dall'analisi dell'inserito visivo in sé, prima di contestualizzarlo all'interno del testo. In *House of Leaves* troviamo sia disegni che fotografie. Partiamo dalle ultime: abbiamo riproduzioni del manoscritto di Zampanò (l'autore della linea narrativa principale) allegate dall'editore come prova che la storia raccontata non sia il delirio del secondo narratore – esplicitamente inaffidabile – che raccoglie gli scritti di Zampanò e aggiunge, in note estremamente prolisse e centrifughe, alla David Foster Wallace, il racconto dei suoi deliri, della sua depressione e dei suoi problemi; abbiamo inoltre trenta polaroid (in formato minuscolo, riunite tutte in una pagina) che ritraggono la casa del titolo, sono fotografie scattate da punti di vista distorti, ribaltati, inusuali: sembra quasi che la casa, ripresa dalle più disparate angolazioni, non sia sempre la stessa (e infatti il documentario nasce proprio dal fatto che la casa funziona come un organismo che muta e si propaga come un labirinto). Sono riprodotte anche due foto di collage apparentemente incomprensibili e a prima vista slegati dal testo e riproduzioni di opere d'arte ispirate al documentario. Il senso di questi inserti è comprensibile, però, solamente in relazione al paratesto (retorica dei *parerga*): tutte le immagini sono relegate in appendice, funzionano quindi come elementi posticci, aggiunti in un secondo momento. Il primo gruppo di immagini (le riproduzioni di alcuni scritti di Zampanò) è posta all'interno di una cornice di materiali vari, esterni al libro, ma ritrovati nella casa di Zampanò e che servono come elementi che attestano l'esistenza reale del narratore principale; anche il secondo gruppo dovrebbe essere un insieme di documenti, risultato di un «unexpected number of inquiries regarding the first edition»,²⁹ ma che tradiscono la loro funzione documentaria e aggiungono solamente altro caos e confusione. La terza appendice, invece, porta il sottotitolo «Contrary evidence»³⁰ e oltre a fornire delle rappresentazioni artistiche del documentario (che, in quanto precedenti alla scrittura del libro, dovrebbero fornire testimonianza dell'esistenza del filmato) riporta anche l'unica immagine tratta dal film (come avverte la didascalia): è una foto completamente nera, non testimonia altro che oscurità, la didascalia recita «Man Looking In/Outward», ma la verifica è impossibile. È con questa immagine che si chiude un libro che ha continuamente messo in discussione i suoi statuti di verità: quella che

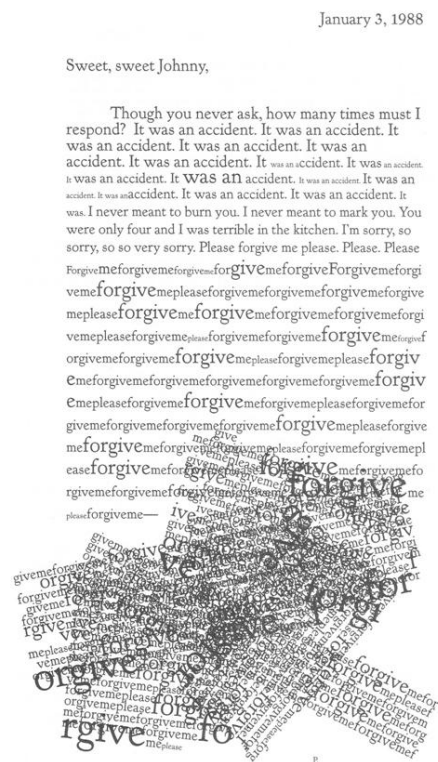


Fig. 4 – Esempio di pagina da *House of Leaves*.

²⁹ Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000, p. 567.

³⁰ Ivi, p. 657.

dovrebbe essere la prova finale dell'affidabilità della narrazione non fa altro che aggiungere dubbi e minare alle basi la possibilità di una ricerca epistemologica. L'immagine in *House of Leaves* è dunque «just another example of mock documentation, images that, for all of their layers of reference, do not depict any of the characters in the novel».³¹

Tenendo a mente queste considerazioni, si può ora provare a proporre un modello più analitico per lo studio dell'iconotesto, senza l'ambizione di proporre una teoria generale, ma piuttosto una fenomenologia delle forme che ha assunto nella letteratura, chiamiamola per comodità, ipercontemporanea³² (ma che naturalmente potrà essere adattato con facilità anche a testi precedenti).

Il primo criterio da considerare è di tipo informativo: ovvero, qual è il rapporto fra le informazioni veicolate dal tessuto verbale e quelle veicolate dal tessuto visuale? Simon Barton, rielaborando un modello proposto da Scott McCloud nel 1993 in *Understanding Comics*,³³ nel tentativo di adattarlo all'iconotesto cerca di rispondere proprio a questa domanda e individua tre diverse modalità:

1 Additive, which we can see when the pictures on the page supplement the textual narrative. [...] Additive images supplement the main textual narrative by visualising a scene in the accompanying narrative or by picturing something that the narrator can 'see'. This type of word-picture combination defines in absolute terms, specifically illustrating the events taking place in the narrative. Rather than doubling the potential significations of the text that they support, additive images assist the reader in understanding the author's original vision for the narrative.³⁴

2 Montage, when the words or the images become one and the same, such as the textual gestures seen on the pages of *The Raw Shark Texts* (2007) and *Double or Nothing* (1992).³⁵

3 Interdependent, when the textual narrative and the pictures or symbols intersect with one another to form two parts of a whole – one cannot exist without the other. This is the most common type of panel in comics and graphic novels and we could argue that the same could be said that this is the ideal goal for the works of prose that feature pictures alongside the words on the surface of the page. [...] Rather than supplementing the prose, like McCloud's additive category, interdependent panels suggest a symbiotic relationship between the words

³¹ Timothy Dow Adams, *Photographs in the Walls of the House of Fiction*, in «Poetics Today», Volume 28 Issue 1, 2008, p. 181.

³² Uso qui un termine poco significativo, ipercontemporanea, per riferirmi genericamente alla letteratura prodotta da metà degli anni Novanta a oggi, senza costringerla all'interno di un'etichetta, pur nella convinzione che, in vari modi e gradazioni, segna un distacco da certe forme del postmodernismo. Per queste questioni rimando a Stefano Calabrese, *www.letteratura.global*, Torino, Einaudi, 2005; Jeffrey T. Nealon, *Post-Postmodernism: or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*, Palo Alto, Stanford University Press, 2012; Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino, 2015; *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, a cura di David Rudrum e Nicholas Stavris, London, Bloomsbury Academic, 2015; *Metamodernism*, a cura di Robin van den Akker, Alison Gibbons e Timotheus Vermeulen, London, Rowman & Littlefield International, 2017.

³³ Scott McCloud, *Understanding Comics*, Northampton, Tundra Publishing, 1993.

³⁴ Simon Barton, *op. cit.*, pp. 104-5.

³⁵ Ivi, p. 104.

and pictures that the reader uses to gain further signification from the narrative. Unlike *supplementary images*, *narrative images* do not supplement the narrative; instead, they *are* the narrative or are *needed* for the textual narrative to make sense.³⁶

A ben vedere le ultime due categorie individuate da Barton sono molto simili e lui stesso propone di sussumerle: il suo modello diventa così binario e distingue fra immagini additive (che propone successivamente di chiamare *supplementary images*³⁷) e immagini narrative.³⁸ La terminologia però non convince: le integrazioni visuali possono non essere necessariamente narrative anche se non sono additive. Prendiamo il caso de *La stanza di Therese* (2017) di Francesco D'Isa: moltissimi inserti visivi arricchiscono la narrazione, ma non hanno funzione narrativa, non raccontano nessuna storia, né si limitano a illustrare e visualizzare le scene. Piuttosto il loro ruolo sembra essere tematico: spesso hanno un rapporto di vicinanza con la narrazione verbale, ma sono usate non come strumento narrativo, ma piuttosto come modalità per rendere graficamente l'isotopia del paradosso, nucleo della narrazione. Altre volte invece fungono da elemento straniante che disturba la lettura; o ancora il loro senso è dato solo dalla loro successione a distanza, come le tre tavole a piena pagina tratte da *Kunstformen der Natur* di Ernst Haeckel che potrebbero essere interpretate come una climax che ritrae esseri inerti fino ad arrivare alla libertà del volo degli uccelli, riproducendo la volontà di liberazione dall'io della protagonista (ma contemporaneamente possono anche essere lette come una visualizzazione dell'ansia classificatrice del discorso filosofico costretto ad arrendersi all'arbitrio dell'assurdo). Insomma le immagini utilizzate da D'Isa non narrano, né si limitano a illustrare, ma piuttosto aggiungono informazioni, connotano la narrazione. Proviamo allora a riformulare lo schema di Barton distinguendo ancora una volta tre categorie per analizzare il rapporto informativo fra la parola e l'immagine.

(1) Illustrazione, assimilabile con la categoria additiva di Barton: l'immagine è usata per visualizzare quanto viene detto, può aggiungere poche informazioni, ma non si distacca dalla lettera del testo. È il caso, per esempio, di *Zio Demostene: vita di randagi* (2005) di Antonio Moresco, che, nel ripercorrere la storia della famiglia materna, riporta moltissime foto, testimonianza della memoria familiare e illustrazioni della ricerca (anche documentaria) delle proprie radici. Qui le foto non raccontano un'altra storia né visualizzano temi, condizioni soggettive, funzioni narrative, ma semplicemente collaborano con la parola nella creazione di quello che assume la forma di un album di famiglia costruito a ritroso e di conseguenza lacunoso e in fieri. Funzione puramente illustrativa svolgono anche le due foto della casa, cronotopo del breve racconto, inserite da Annie Ernaux in *L'autre fille* (2011). Ancora due foto per catturare un elemento architettonico sono usate da Francesco Pecoraro ne *La vita in tempo di pace* (2013): inserite durante un discorso del narratore sulla costruzione del Firth of Forth Bridge, le due foto sostituiscono in parte la descrizione: utilizzando il supporto fotografico Pecoraro può non soffermarsi a lungo a descrivere il ponte e concentrarsi sull'aspetto che più lo interessa: quello storico. L'illustrazione naturalmente può essere anche di tipo simbolico. Prendiamo il caso di *Leaving the Atocha Station* (2011) di Ben Lerner: nel momento in cui il narratore inizia a descrivere il disgregarsi della sua relazione e il suo senso di panico («I could feel the initial creep of panic»³⁹) con Isabel,

³⁶ Ivi, pp. 104-6

³⁷ Ivi, p. 107.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ben Lerner, *Leaving the Atocha Station* [2011], London, Granta Books, 2012, p. 52.

inserisce una foto in bianco e nero di una città devastata dai bombardamenti che sicuramente, posta strategicamente in quel luogo, restituisce il paesaggio interiore del protagonista, ma la didascalia («*I tried hard to imagine my poems or any poems as machines that could make things happen*»⁴⁰) ricontestualizza la foto all'interno del discorso, poco precedente, sul ruolo politico della poesia e della sua inutilità di fronte ai bombardamenti in Iraq: l'inserito fotografico illustra contemporaneamente lo stato d'animo del narratore e il senso di sconfitta e inutilità della poesia nell'agire politico.

(2) Supplemento: 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. Prendiamo *Ha! A Self-Murder Mystery* (2004) del canadese Gordon Sheppard: lettere, fotografie, interviste, mappe e altre forme di documentazione sono utilizzate per far luce sul suicidio di Hubert Aquin, romanziere e attivista politico e presunto terrorista nel movimento separatista del Québec fra anni '60 e '70. Il romanzo di Sheppard è una sorta di detective fiction composta da un mélange di scritti vari di Aquin, documenti giornalistici sulla sua storia, citazioni da altri romanzieri (soprattutto Flaubert e Joyce): tutto, soprattutto le immagini, è funzionale a rendere questa storia «a compelling fictional and nonfictional biography of an artist whose final suicidal act is treated by Sheppard as a work of art».⁴¹ Altro caso interessante è quello di *Autoportrait en vert* (2005) di Marie NDiaye che combina immagini e foto di vario tipo (fra cui quelle inquietanti e spettrali realizzate dalla fotografa Julie Ganzin) per suggerire come le fotografie all'interno di un'opera di finzione (o, in questo caso, di autofiction) spesso complicano la relazione fra riferimento al reale e riferimento all'immaginario, fra eventi vissuti e verificabili e finzione speculativa.⁴² Interessante è anche il caso di *The Angel Esmeralda* (2011) di Don DeLillo, raccolta di racconti divisa in tre parti, ognuna delle quali è introdotta da un'immagine (nell'ordine: una foto della Terra, di una pittura muraria cretese, una riproduzione di un dipinto di Ulrike Meinhof realizzato da Gerhard Richter nel 1988 intitolato *Morto*) che prefigura un frammento del materiale narrato esplicitamente in uno dei racconti, ma intrattiene un rapporto tematico (spesso molto sottile) con gli altri, indirizzando l'interpretazione. Così, se la riproduzione dell'opera di Richter crea un ponte palese con il racconto *Baader-Meinhof*, «l'aura angosciosa che la contraddistingue [...] sa ulteriormente lambire le restanti storie raccolte in *L'angelo Esmeralda*».⁴³ Soprattutto l'aspetto fantasmatico della foto rinvia inequivocabilmente al racconto eponimo della raccolta, senza contare il rinvio alla fascinazione per la parola *spettro* di uno dei protagonisti del racconto successivo a *Baader-Meinhof*, *Hammer and Sickle*. Diverso ancora è il caso di *Zeitoun*



Fig. 5 – Dave Eggers, *Zeitoun*, London, Penguin, 2011, p. 160.

(2009) di Dave Eggers, *non-fictional novel* che segue le vicende di una famiglia che affronta l'uragano Katrina che si abbatte su New Orleans. La maggior parte delle foto presenti nel testo sono foto di famiglia, che svolgono la funzione primaria di effetto di realtà testimoniale, ancorando la storia a un vissuto di una persona realmente esistita. Ci sono però due inserti fotografici che svolgono una funzione ulteriore, aggiungendo un surplus di significato che anticipa la parte del romanzo che narra l'incarceramento del suo protagonista. Sono

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Timothy Dow Adams, *op. cit.*, p. 181.

⁴² Su questo aspetto cfr. Ari J. Blatt, *Phototextuality: photography, fiction, criticism*, in «Visual Studies», Vol. 24, No. 2, September 2009, pp. 108-121.

⁴³ Marco Trainini, *Don DeLillo*, Roma, Castelvecchi, 2006, p. 186.

due foto che apparentemente svolgono la stessa funzione delle altre, ma nella loro forma richiamano i video di sorveglianza delle forze dell'ordine.

Il tema della sorveglianza digitale e della privacy non è mai affrontato esplicitamente in *Zeitoun*, ma è un tema molto caro a Eggers – si pensi solamente a *The Circle* (2013) o *Your Fathers, Where Are They? And the Prophets, Do They Live Forever?* (2014) – e nelle pagine di questo libro è affidato quasi interamente a queste immagini. Lo conferma il fatto che la seconda fotografia spezza a metà un discorso che stabilisce un parallelo fra l'undici settembre e Katrina:



Fig. 6 – Eggers, *Zeitoun*, cit., p. 199.

In the Odyssey, she heard President Bush's weekly radio address. The president compared the storm to 9/11 and the War on Terror. "America is confronting another disaster that has caused destruction and loss of life," he said. "America will overcome this ordeal, and we will be stronger for it."⁴⁴

I riferimenti alla guerra al terrore non sono casuali: più avanti il racconto dell'incarceramento arbitrario del protagonista sarà «just like Guantanamo»⁴⁵ e un prigioniero farà riferimento ad Abu Ghraib: «Someone in Zeitoun's cage mentioned Abu Ghraib, wondering at what point they'd be asked to pose naked, in a vertical pyramid, and which guard would lean into the picture, grinning».⁴⁶ L'altro aspetto interessante di queste foto è che sono state scattate dai protagonisti del romanzo, persone normali che conducono una vita ordinaria. Sono proprio le fotografie a far emergere con forza questo tema sottotraccia che sta molto a cuore a Eggers. Lo conferma, oltre ai romanzi già citati, un articolo apparso sul n. 77 di «Wired» Italia:

Siamo così abituati a essere osservati e controllati, da non considerare più alcun tipo di sorveglianza come un'inaccettabile violazione della privacy. Questo è il motivo per cui, quando qualche anno fa è stato scoperto il livello assolutamente inquietante di controllo a cui sono sottoposti i cittadini americani da parte della Nsa non ci sono state rivolte per le strade. [...] Perché permettiamo alle macchine di Google di leggerci le mail, ai siti web di inserire cookies nei nostri server e perché lasciamo che gli amici e le persone che amiamo ci spiino? [...] Sono convinto che questa mancanza di indignazione sia dovuta alla convinzione della maggior parte di noi che il diritto a sapere sia più importante di quello alla privacy. Crediamo di avere il diritto di essere informati quando le nostre lettere vengono aperte come di sapere dove si trovano i nostri mariti, le mogli e i figli in ogni momento della giornata. Lo accettiamo come se fosse un privilegio basilare – il diritto di sapere tutto quello che vogliamo sapere su chiunque e in qualunque momento – e istintivamente accettiamo che Washington faccia lo stesso. Se siamo noi, per primi, a spiare gli amici più cari e i nostri parenti, come possiamo disapprovare il governo quando ci spia?⁴⁷

⁴⁴ Dave Eggers, *Zeitoun*, London, Penguin, 2011, pp. 198-199.

⁴⁵ Ivi, p. 237. Il passo completo è ancora più esplicito e fa riferimento proprio alla sorveglianza, alludendo al modello del panopticon: «They were the incarcerated from the Jefferson Parish and Kenner jails—those who had been in jail before the storm. Within the hour, the long row of cages began to fill. And again, just like Guantanamo, all prisoners could be seen by anyone, from any angle. Now, with the orange uniforms completing the picture, the similarities were too strong to ignore».

⁴⁶ Ivi, p. 238.

⁴⁷ Dave Eggers, *La privacy è morta*, in «Wired Italia», n. 77, Estate 2016, p. 24.

(3) Parallelismo: si usa qui il termine sia nella sua accezione geometrica che in quella letteraria. Testo verbale e immagine cioè sono portati avanti parallelamente, come due (o più) rette che possono o meno avere punti di contatto. Questa terza forma a prima vista è molto simile al supplemento: anche qui 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 nucleo, ma la lettura del testo procede su binari paralleli che si ricollegano solamente alla fine. La terza parte de *L'invisibile ovunque* (2015), ultimo lavoro del collettivo Wu Ming, può tornare utile a esemplificare questa modalità. *L'invisibile ovunque* è un libro composto da quattro racconti autonomi (intitolati con numero progressivo), uniti dal *fil rouge* della Grande Guerra (o meglio: della non celebrazione della guerra⁴⁸) e della mistificazione storiografica. Ai fini del nostro discorso l'unico a essere un iconotesto è, in realtà, *Terzo*, dialogo fra André Breton e la sorella di Jacques Vaché che cerca di ricostruire la storia del fratello. La ricerca della donna si confonde con quella del romanzo *Nadja*, con citazioni rielaborate e allusioni a Baudelaire, a Ungaretti, a De André. La storia di Marie-Louise Vaché può rappresentare quasi un archetipo dell'incontro/scontro con le dinamiche storiche. A volerla tagliare un po' brutalmente con l'accetta possiamo notare come il percorso di Marie-Louise sia quasi quello di uno storico: trova le lettere del fratello (documenti d'archivio) cancellato dalla narrazione storica dominante (quella della famiglia che interrogata si rifiuta di parlare). Allora va alla ricerca di fonti alternative: Breton. Ma Breton resta pur sempre il padre del surrealismo e Marie-Louise, a conti fatti, non è uno storico e quindi ci si ritrova immersi in un racconto dove contano di più le logiche del come che quelle consequenziali, ci sono i disegni, come nelle lettere collage che Breton mandava all'amico Vaché, c'è il sovrapporsi dei piani: quello di *Nadja*, il racconto di Breton, i pensieri di Marie-Louise, la descrizione dello studio di Breton che è quasi una reificazione del Manifesto del Surrealismo. E c'è l'invettiva contro la guerra e quella contro «l'immondizia, la propaganda, l'amor patrio». ⁴⁹ E la consapevolezza che a volte la storia è fatta anche di coincidenze: «ma le coincidenze sono aperture su altre dimensioni dell'esistere, e per cosa viviamo noi, se non per cercare quelle aperture, se non per farci portare da una frase gettata nella notte a un'altra frase, gettata in un'altra notte?». ⁵⁰ È proprio in questo contesto che si inseriscono i disegni, semplificazioni infantili dello stile delle avanguardie artistiche primonovecentesche, il cui senso si rivela solamente se si confronta *Terzo* con il romanzo di Breton e si coglie l'intenzione di rovesciamento parodico di Wu Ming. *Nadja* (1928) è un'opera in cui la fotografia, piatta e banale, è usata in funzione prevalentemente documentaria, fa da contraltare agli enigmi del testo: «prosa e immagini finiscono così per contraddirsi: le strade vuote e indifferenti ospitano una storia d'amore misteriosa e appassionata; le immagini verbali sono suggestive ed enigmatiche; quelle fotografiche, volutamente piatte e banali, inadeguate a cogliere la "bellezza convulsiva" sperimentata dal narratore». ⁵¹ Wu Ming capovolge il rapporto: la narrazione si fa documentaria, anche se continuamente disturbata da un profluvio di citazioni, per lo più poetiche, e l'immagine diventa segno dell'enigma surrealista, l'oggetto o l'evento inspiegabile che, a causa della sua «bellezza convulsiva, impedisce il protrarsi dei gesti quotidiani, della vita ordinata borghese con le

⁴⁸ Il libro è infatti uscito a fine 2015, anno del centenario dello scoppio della Grande Guerra, e si pone programmaticamente polemico contro ogni retorica celebrativa degli avvenimenti bellici e dell'onore della patria.

⁴⁹ Wu Ming, *L'invisibile ovunque*, Torino, Einaudi, 2015, p. 115.

⁵⁰ Ivi, p. 131.

⁵¹ Silvia Albertazzi, *op. cit.*, p. 99.

sue trappole».⁵² Esempio ancora più evidente è *The Lazarus Project* (2008) di Aleksandar Hemon, una sorta di biopic a metà fra *Limonov* (2011) di Carrère e *Soldados de Salamina* (2001) di Cercas. Il romanzo intreccia tre linee narrative con diversi punti di contatto fra di loro: la prima è il racconto storico di un giovane ebreo emigrato negli USA, Lazarus Averbuch, e il mistero attorno alla sua morte, legata a questioni di antisemitismo e rivolte anarchiche: «moving seamlessly between historical sources and fiction, the novel explores this panic, its manipulation by the press, and the impact of this on Averbuch's sister»,⁵³ riecheggiando molto da vicino l'isteria post 9/11. La seconda linea narrativa è quella dell'insoddisfazione dello scrittore bosniaco-americano Vladimir Brik che segue le tracce di Lazarus per scrivere il suo libro e contemporaneamente va alla ricerca delle sue radici in Bosnia ripercorrendo, attraverso i racconti di Rora, suo compagno di viaggio, la storia recente del Paese. La storia raccontata serve da veicolo soprattutto per un discorso sull'identità e sul rapporto fra realtà dei fatti, sue rappresentazioni e manipolazioni da parte dei poteri costituiti che utilizzano i media per creare narrazioni di risposta a eventi traumatici in grado di controllare la popolazione. Le fotografie apparentemente sono del tutto slegate dalla storia, sono poste fra un capitolo e l'altro, non interrompono, quindi, il continuum verbale, sono piccole e in bianco e nero e incorniciate su una pagina completamente nera: l'effetto è quello del negativo, di un progetto (come da titolo) da sviluppare. Sono in parte fotografie 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. Questi inserti fotografici sembrano avere la funzione di disvelare quello che per Susan Sontag era il non detto di ogni fotografia:

L'umanità si attarda, non rigenerata, nella grotta di Platone, continuando a dilettersi, per abitudine secolare, di mere immagini della verità. Ma essere stati educati dalle fotografie non è come essere stati educati da immagini più antiche e più artigianali. Per prima cosa, oggi sono molto più numerose le immagini che reclamano la nostra attenzione. L'inventario è cominciato nel 1839 e da allora è stato fotografato quasi tutto, o almeno così pare. E questa insaziabilità dell'occhio fotografico modifica le condizioni di prigionia in quella grotta che è il nostro mondo. Insegnandoci un nuovo codice visivo, le fotografie alterano e ampliano le nostre nozioni di ciò che val la pena guardare e di ciò che abbiamo il diritto di osservare. [...] Fotografare significa infatti appropriarsi della cosa che si fotografa. Significa stabilire con il mondo una relazione particolare che dà una sensazione di conoscenza, e quindi di potere.⁵⁴

O ancora:

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Robert Eagleston, *Contemporary Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 49. Riporto, per completezza, il nucleo del discorso di Eagleston su *The Lazarus Project*: «The novel is left unresolved. Averbuch and Olga's story is never finally explained nor their roots traced [...] and the stories in the press remain unanswered. Brik's own life is left in flux, at the mercy of trying and failing to find meaning in his own personal experiences and, through the stories of his friends, his 'collective' experience as a Bosnian. While the novel is about 'living after' some appalling event, like Lazarus from the Christian Gospels, it is, in its title, a *project*, something thrown, *projected* towards an end or goal, not a finished thing. The trauma here is not healed or resolved. Rather the novel is about exactly the swirl of memory and identity, and the nature and role of stories, about the ways in which memories are formed, about the different ways we relate to the traumatic past in stories» (p. 50).

⁵⁴ Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 1-2.

L'atto di fare una fotografia ha qualcosa di predatorio. Fotografare una persona equivale a violarla, vedendola come essa non può mai vedersi, avendone una conoscenza che essa non può mai avere: equivale a trasformarla in oggetto che può essere simbolicamente posseduto. Come la macchina fotografica è una sublimazione della pistola, fotografare qualcuno è un omicidio sublimato, un omicidio in sordina, proprio di un'epoca triste, spaventata.⁵⁵

Per Sontag la fotografia è uno strumento di potere volto a conferire all'individuo il possesso immaginario tanto di un passato reale quanto di uno spazio nel quale vive insicuro. La foto è parte integrante del soggetto e mezzo per acquisirne il controllo, «un momento mori, una conferma della caducità e vulnerabilità di ogni cosa e persona».⁵⁶ La fotografia ha «deplatonizzato la nostra concezione della realtà, rendendo sempre meno plausibile riflettere sulla nostra esperienza sulla base di distinzioni tra immagini e cose, tra copie e originali».⁵⁷ In un certo senso l'inserito fotografico in *The Lazarus Project* drammatizza proprio le idee di Sontag: l'immagine non serve a rafforzare la narrazione, ma è un elemento quasi esterno che impone al lettore di riflettere sul significato ideologico sotteso che la foto veicola. In un dialogo su «Bomb Magazine» con Teju Cole (fotografo e romanziere, anch'egli autore di due fototesti), Hemon dichiara: «When I saw the images from Abu Ghraib, they were instantly recognizable, because I'd seen and studied the Lazarus photos, which were structurally and ideologically identical to them» e aggiunge:

*In The Lazarus Project, I wanted to engage the reader into confronting the history as signified by the photos in the story. And I wanted to stretch the book between the (arbitrary) poles of subjectivity and objectivity (which some would equate with fiction and nonfiction), so I wanted the photos to cover the same range too—but only to complicate reader's ideas and perceptions.*⁵⁸

Le fotografie, insomma, portano avanti un discorso parallelo al testo scritto: il rapporto fra realtà e narrazione, realtà e mistificazione è affrontato anche su un diverso supporto mediale; drammatizzano, inoltre, lo sforzo e la difficoltà della ricerca documentaria e mostrano la facilità con cui la storia può essere manipolata.

3. Struttura degli iconotesti

Il secondo ordine di considerazioni da fare riguarda la struttura degli iconotesti, o meglio: su quale tipo di rapporto strutturale le immagini stringono con il testo verbale. Due mi sembrano essere le possibilità: il montaggio e l'ecfrasi. Naturalmente vanno intese come due polarità di una gamma su cui l'iconotesto può posizionarsi a seconda che l'ecfrasi sia molto dettagliata, poco dettagliata, appena accennata (per esempio nella forma della didascalia) o totalmente assente (e quindi montaggio). Storicamente l'ecfrasi è molto più antica del montaggio, la sua storia coincide pressoché con la storia della letteratura almeno dall'omerico scudo di Achille. Descrivendo le retoriche dell'ecfrasi, Cometa individua tre

⁵⁵ Ivi, p. 14.

⁵⁶ Silvia Albertazzi, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁷ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁸ Intervista *Teju Cole by Aleksandar Hemon*, in «Bomb Magazine», web, ultimo accesso: 15 luglio 2017, <<http://bombmagazine.org/article/10023/teju-cole>>.

principali modalità:⁵⁹ denotazione, dinamizzazione e integrazione. Il discorso di Cometa è condotto sull'analisi di testi letterari non iconotestuali; naturalmente se un lettore ha davanti l'immagine, il discorso sull'ecfrasi sarà in parte diverso. La prima e più immediata differenza è, nella maggior parte dei casi, una diminuzione nello spazio affidato alla descrizione. Così la modalità denotativa, nel caso dell'iconotesto, sarà pressoché un caso di quella che qui abbiamo proposto di chiamare illustrazione.

Più interessante è la dinamizzazione. Cometa la definisce trasformazione del «coesistente in successivo, descrivendo non più l'immagine, ma le azioni che hanno condotto al punctum temporis prescelto dall'artista ed eventualmente anche il prosieguo dell'azione».⁶⁰ L'ecfrasi racconta una vicenda che si rivolge alla nostra immaginazione, ma è come se accadesse sotto i nostri occhi, come se si trattasse di immagini in movimento o come se il fruitore e il suo sguardo potessero penetrare nell'azione e muoversi in essa e con essa. Nel caso dell'iconotesto l'immagine è sotto i nostri occhi, per cui la dinamizzazione la vivifica e risemantizza dinnanzi al lettore/spettatore, mostrando ciò che egli non può vedere: un'altra storia, sempre nuova, spesso radicalmente modificata rispetto all'immagine. Un caso molto interessante di dinamizzazione è *L'usage de la photo* (2005), scritto a quattro mani da Annie Ernaux e Marc Marie.⁶¹ Il libro è composto da quattordici foto seguite ognuna da due testi, uno scritto da Marie e l'altro da Ernaux (amanti al tempo della stesura del libro). Le fotografie raffigurano oggetti, per lo più i vestiti che i due scrittori lasciavano in giro per casa prima dell'atto sessuale, sono fotografie quindi emblematicamente inerti, è la scrittura che conferisce movimento, le dinamizza raccontando gli antefatti e gli eventi successivi. Soprattutto le fotografie diventano uno strumento della narrazione: da lì scaturisce il racconto dell'amore e della malattia di Annie (il cancro) e la riflessione sull'erotismo e la morte. Il primo movimento dell'ecfrasi è quello della memoria che restituisce gli eventi antecedenti alla foto: ma il ricordo è spesso fallace, subentra allora il secondo movimento, quello immaginativo: «Je ne suis plus dans la réalité qui a suscité mon émotion puis la prise de vue de ce matin-là. C'est mon imaginaire qui déchiffre la photo, non ma mémoire».⁶² Dinamizzare la foto è fondamentale per Ernaux perché la scrittura è l'unico modo attraverso il quale l'immagine può davvero parlare:

Rien dans la photo des odeurs de la cuisine le matin, mélange de café et de toasts, de nourriture pour chat, d'air de mars. Rien des bruits, le déclenchement régulier du frigo, peut-être la tondeuse des voisins, un avion vers Roissy. Juste de la lumière qui tombe pour toujours sur le carrelage, les oranges dans la poubelle, le boucon vert de la bouteille d'eau de Javel. Toutes les photo sont muettes, celles prises dans le soleil du matin plus que d'autres.⁶³

L'ecfrasi diviene anche l'unico modo per parlare di una realtà traumatica, la malattia, che non può essere raccontata direttamente e non è mostrata nemmeno attraverso le foto

⁵⁹ Michele Cometa, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, pp. 85 e seguenti.

⁶⁰ Ivi, p. 92.

⁶¹ Per uno studio sull'uso della fotografia in questo libro si veda Nora Cotille-Foley, *L'Usage de la photographie chez Annie Ernaux*, in «French Studies», Number 4, October 2008, pp. 442-54 e Ari J. Blatt, *The Interphototextual Dimension of Annie Ernaux and Marc Marie's L'usage de la photo*, in «Word & Image», vol. 25, n. 1, gennaio-marzo 2009, pp. 44-55.

⁶² Annie Ernaux e Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, p. 24.

⁶³ Ivi, p. 54.

tramite una classica modalità di rimozione (non è un caso, infatti, che nelle foto non compaiano mai corpi, ma solamente oggetti e vestiti): è la scrittura delle foto che autorizza quella del cancro: «l'écriture sous les photos», scrive Ernaux, «m'offre, entre autres choses, l'opportunité d'une *mise en récit minimale* de cette réalité». ⁶⁴ Il fatto che nelle foto non siano presenti i due protagonisti, ma solo dei loro feticci, non è privo di importanza: ⁶⁵ le immagini diventano anche 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, nous ferons ménage à trois, la mort, A., et moi». ⁶⁶ Scrivere delle foto diventa un mezzo per parlare non direttamente di argomenti difficili, che i narratori (soprattutto Ernaux) non riescono ad affrontare di petto:

Je ne sais pas me servir de la langue du sentiment en y «croyant», elle me paraît factice quand je m'y essaie. Je ne connais que la langue des choses, des traces matérielles, visibles. [...] Le me demande si contempler et décrire nos photos n'est pas pour moi une façon de me prouver l'existence de son amour, et devant l'évidence, devant la preuve matérielle qu'elles constituent, d'esquiver la question, à laquelle je ne vois aucune réponse, «est-ce qu'il m'aime?». ⁶⁷

La dinamizzazione – che letteralmente vivifica e risemantizza l'immagine – non avviene però soltanto sulle fotografie ma anche sull'atto di fotografare che, a metà narrazione, diventa tema esplicito:

Depuis que nous écrivons sur ces photos, nous sommes dans une sorte d'avidité photographique. Constamment, nous avons envie de «nous prendre» l'une l'autre, à table en dînant, la matin au réveil. C'est comme une perte qui s'accélère. La multiplication des photos, destinée à la conjurer, donne au contraire le sentiment de la creuser. Le dé clic de l'appareil est un étrange stimulation du désir, qui pousse à aller plus loin. Quand c'est moi qui prends la photo, la manipulation, le réglage du zoom est une excitation particulière, comme si j'avais un sexe masculin [...]. À chaque fois, le dé clic de l'appareil me fait tressaillir le cerveau de plaisir. Celui qui ne jouit pas aussi avec son cerveau ne connaît peut-être pas la vraie jouissance. ⁶⁸

L'ecfrasi, dunque, qui ha la funzione di animare fotografie inermi, di sprigionare da immagini di per sé non significative una galassia di significati, una storia completa, che nasce solo dall'interrelazione fra scrittura e foto.

L'ultima funzione dell'ecfrasi, si è detto, è l'integrazione: il lettore è invitato non solo a penetrare con lo sguardo nell'immagine, ma anche a integrarla con le proprie preconsce e con la propria esperienza pregressa. ⁶⁹ In una intervista video rilasciata alla rivista francese «Diacritik», ⁷⁰ Ben Lerner, parlando dell'uso che fa delle immagini all'interno dei

⁶⁴ Ivi, p. 56.

⁶⁵ Cfr. anche questo passo a p. 110: «Rien des nos corps sur le photos. Rien de l'amour que nous avons fait. La scène invisible. La douleur de la scène invisible. La douleur de la photo. Elle vien 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».

⁶⁶ Ivi, p. 76.

⁶⁷ Ivi, pp. 121-2.

⁶⁸ Ivi, pp. 91-2.

⁶⁹ Cfr. Michele Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., pp. 116 e seguenti.

⁷⁰ L'intervista è stata rilasciata a Christine Marcandier a Parigi il 7 ottobre 2016. Si può ascoltare sul canale youtube della rivista «Diacritik»: <<https://www.youtube.com/watch?v=jthXrsRahiU>>; ultimo accesso: 15 luglio 2017.

propri romanzi, afferma che l'aspetto più interessante per lui è la possibilità di ricontestualizzazione: un'immagine pre-esistente (e spesso facilmente riconoscibile dal lettore) assume un significato totalmente diverso posta in un diverso contesto, cambia senso e significato in relazione alla sua posizione del testo. Si pensi ancora una volta a *10:04*: immagini spesso molto riconoscibili (un fotogramma di *Back to the Future*, una riproduzione dell'*Angelus Novus* di Klee, la foto di un'installazione di Donald Judd, un dipinto che il protagonista di *Leaving the Atocha Station* guarda in un museo) chiedono al lettore di ripensare il loro significato alla luce della narrazione all'interno della quale sono inserite, senza però dimenticare il significato della foto nel contesto originale. È solamente attraverso questa integrazione che un surplus di senso può emergere.

La storia del montaggio è naturalmente più recente e coincide, se non con la storia della fotografia, sicuramente con quella del cinema: è con la diffusione di questi due media che la letteratura ha inaugurato la pratica del montaggio. Nel cinema il montaggio è quell'operazione che consente di unire la fine di un'inquadratura con l'inizio di un'altra, serve insomma a mettere in relazione due o più elementi fra loro. Adottare questa categoria per l'iconotesto serve a indicare quella relazione tra testo e immagine non segnalata dalla parola: non siamo, cioè, in presenza di una descrizione, di una segnalazione, l'immagine non è né introdotta né descritta, è semplicemente 'montata'. Anche per il montaggio possiamo individuare tre diverse funzioni: descrittiva/additiva, narrativa e connotativa.

Il montaggio descrittivo (o additivo) si ha quando l'immagine non aggiunge particolare significazione, ma si limita a completare alcune descrizioni o visualizzare alcuni elementi su cui la narrazione non si sofferma. È il caso ancora di *Zio Demostene* di Antonio Moresco, dove le molteplici fotografie non sempre sono introdotte dal testo, ma talvolta si trovano anche montate sulla pagina in qualità di rafforzamento documentario. Non sono mai completamente distaccate dalla narrazione: sono semplicemente ulteriori testimonianze della storia familiare che il narratore allega nelle pagine del suo libro.

Diverso è il caso di *Zingari di merda* (2008), sempre di Moresco. Reportage di viaggio alla scoperta delle popolazioni gitane, *Zingari di merda* distingue nettamente la parte verbale da quella visuale: le foto (di Giovanni Giovannetti) sono infatti relegate nella seconda parte del libro, con occasionali didascalie che contengono informazioni per lo più di carattere geografico, storico o politico. Le fotografie insomma sono qui il mezzo per raccontare una storia, accostate una dopo l'altra, narrano da un altro punto di vista, quello del fotografo, la vicenda cui Moresco ha dato forma con le parole. Questa stessa strategia è adottata dai reportage di viaggio pubblicati dalla collana Travel Books realizzata in collaborazione dalle case editrici Quodlibet e Humboldt (mi riferisco ai libri *Narciso nelle colonie* di Vincenzo Latronico e Armin Linke, *Oracoli, santuari e altri prodigi* di Dino Baldi e Marina Ballo Charmet, *Tutta la solitudine che meritate* di Claudio Giunta e Giovanna Silva, *Dispacci dai Caraibi* di Matteo Campagnoli e Stefano Graziani, *Absolutely Nothing* di Giorgio Vasta e Ramak Fazel): tutti i testi sono costruiti con una struttura simile, una prima parte in cui la narrazione si intreccia a foto in bianco e nero (affidata allo scrittore) e una seconda parte composta solamente di foto a colori (affidata al fotografo).

L'ultimo tipo, il montaggio connotativo, è forse quello più diffuso e consiste nell'inserimento di un'immagine che presa in sé non ha nessun collegamento con il testo, ma la sua presenza in un dato punto crea un terzo significato ulteriore (si pensi all'effetto Kulešov e ai film di Ejzenštejn). Prendiamo, per esempio, *Absolutely Nothing* (2016) di Giorgio Vasta, particolarissimo reportage di viaggio in cui compaiono in tre momenti distinti delle strisce dei *Peanuts* che ritraggono Spike, il fratello maggiore di Snoopy. Questi fumetti non hanno nessun rapporto diretto con la narrazione e presi in sé non sono particolarmente significativi, ma montati in punti specifici del testo assumono un significato preciso. Da un

lato le vignette annunciano la scena dell'incontro fra Vasta e Spike nella seconda parte del libro, dall'altro raccontano una storia quasi autonoma e contemporaneamente rispecchiamento della vicenda esistenziale dell'io che racconta. Le strisce di Spike, infatti, traslano sul piano della rappresentazione simbolica il rapporto di Vasta con il suo personale deserto immaginario (come è quello fittizio di Spike), spazio simbolico della mancanza e della distruzione. In ultima analisi rafforzano anche quell'apparato di riferimenti alla cultura pop che sono uno dei tentativi di approssimazione alla rappresentabilità di qualcosa percepito come assolutamente estraneo.

Le vignette, inoltre, intrattengono anche un rapporto di vicinanza tematica con il paragrafo nel quale sono contenute. Si prenda la prima vignetta a p. 79:



Fig. 9 – Striscia dei Peanuts tratta da Giorgio Vasta, *Absolutely Nothing*, Macerata-Milano, Quodlibet-Humboldt, 2016, p. 79.

Questa striscia è contenuta nel capitolo in cui Vasta e Silva discutono della fascinazione del primo per il disastro, all'idea di Vasta che la realtà dei fatti corrisponda allo sfacelo: «la tua immaginazione reagisce solo all'abbandono»⁷¹ dice Silva a Vasta e aggiunge che lo sfacelo «è un modo: non il modo».⁷² Non sarà un caso allora che proprio quella vignetta sia posta alla fine di quel dialogo a suggerirci quindi una possibile identificazione fra Giorgio e Spike. Da questa prospettiva allora anche l'incontro con uno Spike apparentemente in carne e ossa andrebbe interpretato, in realtà, come un dialogo con se stesso.

L'ultimo aspetto da tenere in considerazione per quel che riguarda la struttura dell'iconotesto (ma vale anche per l'analisi dell'informazione) è l'assenza dell'immagine. Se un autore decide di inserire delle componenti visuali in un libro e ha la possibilità di farlo, allora anche la mancanza, in determinati contesti, è una scelta significativa. Un'estetica dell'irrepresentabile è quella che sta alla base di *Austerlitz* (2001) di W. G. Sebald, secondo la felice definizione di Stefano Ercolino.⁷³ *Austerlitz* è un testo pieno di fotografie eppure di fronte alla storia dello sterminio nazista avviene una chiara «censura dello sguardo»⁷⁴ e nella prima parte del libro una vera e propria rimozione:

Notavo in quel momento quanto poco fosse esercitata la mia memoria e quanti sforzi avessi profuso, invece, per non ricordare nulla, se possibile, e per sottrarmi a tutto ciò che, in un modo o nell'altro, implicasse un qualche riferimento alla mia origine ignota. 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

⁷¹ Giorgio Vasta e Ramak Fazel, *Absolutely Nothing*, Macerata-Milano, Quodlibet Humboldt, 2016, p. 77.

⁷² Ivi, p. 76.

⁷³ Stefano Ercolino, *Per un'estetica dell'irrepresentabile. Le immagini della Shoah in Austerlitz di W. G. Sebald*, in «Contemporanea», n. 9, 2011, pp. 93-107.

⁷⁴ Ivi, p. 95.

quale ero sfuggito, oppure, se ne sapevo qualcosa, non era certo molto più di quello che una commessa sa, ad esempio, della peste o del colera. [...] Non leggevo i giornali perché, come oggi so, temevo le cattive notizie, accendevo la radio solo a determinate ore, perfezionavo sempre più i miei meccanismi di difesa creando intorno a me una specie di cordone sanitario, in grado di immunizzarmi da qualsiasi cosa avesse un pur remoto legame con la preistoria della mia persona, che si era adeguata a vivere in uno spazio sempre più ristretto.⁷⁵

E più avanti:

Da solo quindi ho percorso i locali del museo, disse Austerlitz, l'ammezzato e il piano superiore, fermandomi davanti ai vari pannelli e leggendone le didascalie, ora di sfuggita ora compitandole, 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.⁷⁶

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».⁷⁷ 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 annebbia 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. Scrive Ercolino:

Sebbene il feticismo delle costruzioni architettoniche che permea la dimensione visuale del romanzo posseda una carica metaforica notevole, spesso esplicita nella desolazione disantropizzante dei grandi edifici pubblici dell'era capitalistica studiati (e fotografati) da Austerlitz, le immagini della fortezza di Breendonk si offrono al lettore con una piattezza che stride con la forza della parola che descrive, invece, le torture subite dai prigionieri di Breendonk. Nel momento in cui ci si avvicina troppo alla *Shoah*, gli occhi del narratore di Austerlitz diventano ciechi: le immagini scompaiono, come nella vista di Austerlitz al Museo del ghetto, oppure divengono tremendamente inadeguate rispetto alla drammaticità dell'oggetto da rappresentare. L'immagine non giunge mai al limite, non arriva mai a toccare l'orrore, e lì dove essa si ferma, subentra la parola. Si tratta di una chiara *estetica compensativa* fra parola e immagine, certamente legittima, che ne presuppone, però, un'altra fondamentale: un'*estetica dell'irrappresentabile*.⁷⁸

⁷⁵ W. G. Sebald, *Austerlitz* [2001], Milano, Adelphi, 2002, p. 153.

⁷⁶ Ivi, pp. 213-4.

⁷⁷ Ivi, p. 174.

⁷⁸ Stefano Ercolino, *Per un'estetica dell'irrappresentabile*, cit., p. 99.

4. Funzione dell'immagine

Sulla funzione dell'immagine nella narrativa contemporanea si è detto molto e molto si continuerà a dire, svariati sono gli usi che si può fare degli inserti visivi all'interno di un racconto e difficilmente sono riassumibili in una fenomenologia astratta. L'immagine può essere veicolo della memoria, può servire a drammatizzarla, a mostrarne la fallacia o il potere conoscitivo, può servire a evocare un passato perduto, a rappresentare un trauma, a testimoniare dei fatti vissuti o al contrario a mistificare, a mostrare la natura artificiale di ogni rappresentazione, può essere considerata come «feticcio che fagocita la realtà»⁷⁹ e il catalogo potrebbe continuare a lungo. Ciononostante credo che un modello sintetico in grado di dar conto delle direttive privilegiate dai narratori contemporanei sia comunque proponibile. 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.

Dell'immagine narrativa in parte si è già dato conto nei paragrafi precedenti, aggiungo quindi solamente alcune considerazioni ulteriori su *Tales from the Loop*. Si è detto che in questo libro la narrazione procede principalmente attraverso i disegni e le didascalie – quando presenti – servono per lo più a contestualizzare l'azione che l'immagine vivifica sulla pagina. Affidare il dipanarsi degli eventi principalmente alla componente visuale ha effetti immediati sul ritmo narrativo: Stålenhag rifugge i moduli più in voga nella *science fiction* prediligendo un andamento lento, molto più interessato alla creazione di un'atmosfera e di un mondo che alla spettacolarità e velocità cui le narrazioni sci-fi hollywoodiane ci hanno abituato. La storia è molto semplice: assistiamo a scene di vita molto quotidiane in un paesaggio devastato da scelte di politica energetica sbagliate che hanno portato all'esplosione del loop che dà il titolo al libro. Quando le cose iniziano ad andare male il tempo sembra quasi implodere e varie epoche iniziano a sovrapporsi: la preistoria, il futuro, gli anni Ottanta al modo della tv americana, tutto rappresentato in uno stile che coglie a piene mani dai lavori Ralph McQuarrie e Syd Mead (conceptual designer di *Blade Runner* e *Aliens*), dall'immaginario nato intorno a Roswell, *Jurassic Park*, passando per artisti tradizionali svedesi come Gunnar Brusewitz e Lars Jonsson. La storia non è più collocabile nel tempo perché inizia a vivere fuori da esso, in un immobile presente dove tutto convive più o meno pacificamente. È l'eterno presente dell'età digitale in cui tutto convive perché *on screen, on cloud*, digitalizzato, archiviato, sempre disponibile. E lo è persino il passato. Ma la convivenza, sebbene pacifica, si fa subito conturbante e inizia a vagare nell'aria lo spettro di una catastrofe. La convivenza appare pacifica anche perché l'ottimismo tecnologico non è del tutto evaporato e il punto di vista infantile distorce la percezione del mondo: quel paesaggio con relitti robotici è l'unico che conosce davvero, è il mondo 'normale'. Altro aspetto interessante di questo volume è la natura iperrealistica dei disegni: sembrano, a prima vista, fotografie, ma tradiscono ben presto la pennellata. L'effetto conclusivo è di artificio, soprattutto se si considera che la narrazione è spesso disturbata da alcune pagine di schizzi che mostrano la natura tutta artificiale del racconto e dell'immagine: costruzione, organizzazione di materiali, rappresentazione non affidabile.

Negli ultimi anni la saggistica sulla falsità dell'immagine, d'altro canto, è stata ricchissima e non solamente per la facilità di manipolazione e falsificazione che software come Photoshop hanno democraticizzato. Ne *L'immagine brucia*, Didi-Huberman scrive:

⁷⁹ Massimo Fusillo, *Gli inganni della memoria. Sebald, la fotografia, il dettaglio*, in «Contemporanea», n. 9, 2011, p. 79.

Viviamo all'epoca dell'immagine lacerata. L'informazione ci dà *troppo* moltiplicando le immagini, e noi siamo portati a non credere più a *niente* di ciò che vediamo, e infine a non voler più guardare niente di ciò che abbiamo sotto gli occhi. I massacri di Timisoara ci sono stati mostrati troppo, per venire poi a sapere che con dei veri cadaveri si possono fare dei finti massacri. Per molti l'immagine, a causa delle manipolazioni senza fine di cui è stata oggetto – ma di cui è *sempre* stata oggetto: non c'è un'età dell'oro dell'immagine, persino le grotte di Lascaux sono una manipolazione –, è allora “definitivamente caduta in discredito” e, peggio, privata d'ogni attenzione critica. Ecco allora che i veri massacri di Batajnica, a circa due ore di strada da Timisoara, diventano invisibili per molti.⁸⁰

Anche la narrativa ha riflettuto molto sul ruolo falsificatorio dell'immagine. Ancora Annie Ernaux scrive che «Tout est transfiguré et désincarné. Paradoxe de cette photo destinée à donner plus de réalité à notre amour et qui le déréalise».⁸¹ Moltissimi narratori contemporanei sconfessano l'immagine nel momento in cui la usano (si pensi ancora a Sebald), ne mostrano l'arbitrarietà, la falsità, oppure usano inserti visuali per derealizzare un racconto che vorrebbe darsi come reale oltre che realistico. In *Sweet Caress* (2005) lo scrittore inglese William Boyd sconfessa apertamente il valore documentario che la fotografia dovrebbe avere. Nel raccontare la storia di una fotografa (mai esistita, ma di cui si dice il contrario) che dalla Berlino anni '30 alla guerra in Vietnam riprende tutti i momenti significativi della Storia, Boyd allega quelle che dovrebbero essere le vere foto scattate dalla protagonista, ma che in realtà provengono dalla collezione privata dell'autore: Boyd crea, insomma, un racconto a metà fra *biofiction* finzionale e *mockumentary* che si presenta con un forte effetto di veridicità in parte confermato dalle foto. Eppure in *Sweet Caress* la presenza della fotografia finisce per creare più di un dubbio sul postulato di veridicità della stessa: «Inventando una storia fittizia a partire da foto reali, Boyd, proprio nel momento in cui finge di valersene, annulla la componente di referto insita nella foto, che rimane così, letteralmente, solo reperto, objet trouvé».⁸² Anche in *The Stone Diaries* (1993) di Carol Shields la fotografia perde il suo carattere veridico: non aggiunge verosimiglianza, ma la discrepanza che spesso si realizza fra descrizione e foto le rende finzionali. Emblematico è il caso del già citato *Absolutely Nothing* di Giorgio Vasta, che si presenta nelle soglie paratestuali come un reportage di viaggio, ma ben presto disattende il patto di lettura stretto con il fruitore. Oltre alle strisce dei *Peanuts*, che derealizzano il racconto in quanto elementi completamente finzionali che indirizzano la lettura dell'opera verso l'allegoria, la maggior parte delle foto inserite all'interno del racconto non rappresentano quello che il narratore descrive, ma il fotografo nell'atto di fotografare quella realtà. Realtà che quindi si pone come non rappresentabile, non dicibile, non riportabile.

Una simile attitudine nei confronti del reportage è quella di William T. Vollmann in *Afghanistan Picture Show*, che vorrebbe essere il racconto documentario del viaggio del suo autore in Afghanistan, «grande yankee venuto ad aiutare il Terzo Mondo»,⁸³ ma diventa ben presto cronaca di fallimenti, riflessione sull'identità, sul risvolto ideologico di quella operazione, su cosa significa essere americano: il reportage si fa ben presto romanzo. La stessa nota in apertura del libro ci avverte che l'opera è stata rivista, ossificata, ripulita, ma con la speranza che sia comunque onesta. Onesta: non realistica, veritiera, fedele. La stessa

⁸⁰ Georges Didi-Huberman, *L'immagine brucia* [2006], trad. it. in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, pp. 258-9.

⁸¹ Annie Ernaux, *op. cit.*, p. 146.

⁸² Silvia Albertazzi, *op. cit.*, p. 106.

⁸³ William T. Vollmann, *Afghanistan Picture Show. Ovvero come ho salvato il mondo* [1992], trad. it. di Massimo Birattari, Padova, Alet, 2005, p. 50.

narrazione è condotta da un punto di vista straniato: la distanza fra io narrante e io narrato è resa incolmabile da una discrasia di persona, si passa velocemente dalla prima, alla terza, non è l'autore che scrive ad aver vissuto quelle esperienze, ma il Giovanotto, che viene trattato come un vero e proprio personaggio su cui l'io narrante fa congetture. Anche la massiccia presenza dell'ironia verso tutto il materiale narrativo e verso il soggetto impedisce a questa opera di essere recepita come un reportage e gli inserti iconografici non sono da meno:

C'era una volta un Giovanotto che voleva essere più di quello che era in realtà. Ciò lo rendeva infelice. Decise di andare in Afghanistan a fotografare le pallottole che gli sibilavano vicino le orecchie. Purtroppo soffriva di mal di pancia.⁸⁴

Ma di fotografie neanche l'ombra: il testo è invece corredato da disegni, schizzi appena abbozzati di scene descritte che contribuiscono a minare il progetto reportagistico (che pure è rafforzato da una grande quantità di informazioni di natura geografica, storica, politica, interviste a persone del luogo, una cronologia finale della storia dell'Afghanistan). L'immagine così poco realistica, così poco referenziale contribuisce a derealizzare il racconto, a porlo in un dominio di incertezza, rafforzato dai punti di vista contraddittori degli interlocutori del protagonista: le informazioni che ci vengono riportate spesso non sono affidabili, sono dubbiose, incerte, manipolate, falsificate, distorte, inventate. Come le immagini. Come il libro, il cui obiettivo non è certo di informare il lettore o di riportare dati e statistiche e resoconti, ma piuttosto tende a offrire un'indagine sull'umano. E Vollmann non dissimula le sue vere intenzioni:

E la mia tendenza, ad anni di distanza, a raccontare il viaggio del Giovanotto come una sorta di Viaggio del Pellegrino [opera allegorica di John Bunyan], mi offre una possibilità di fare generalizzazioni pratiche su come la gente dovrebbe o non dovrebbe essere, o era proprio quello il mio problema fin dall'inizio? Se questo memoriale fosse solo una serie di "esperienze di viaggio" da mordicchiare, a te, lettore, piacerebbe di più? Sarebbe una presentazione più onesta della *minimizatezza* della vita?⁸⁵

All'opposto dei casi qui mostrati ci sono comunque moltissimi autori contemporanei che utilizzano l'immagine fotografica – pur consapevoli dei limiti – come garanzia di realismo e veridicità. Si è molto parlato, negli ultimi anni, di nuovo realismo nella letteratura contemporanea⁸⁶ e l'immagine è spesso usata per rafforzare il postulato di verità, ma «non pretende di far vedere la cosa in sé, ma la cosa attraverso sé, come solo possibile accesso, cioè nella consapevolezza che una mediazione è consustanziale all'atto della rappresentazione»,⁸⁷ non c'è, cioè, ritorno alla realtà che non sia mediato dall'immagine.⁸⁸ Elisa Bricco, a proposito della letteratura francese, sostiene che

En vérité, la littérature utilise surtout l'image photographique en tant que témoignage, comme un instrument permettant de raconter la réalité la plus vraie, de reproduire le temps passé et

⁸⁴ Ivi, p. 30.

⁸⁵ Ivi, p. 120.

⁸⁶ Si veda Raffaele Donnarumma, *op. cit.*; Raffaello Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero: romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014; *Nuovi realismi*, a cura di Silvia Contarini, Maria Pia de Paulis e Ada Tosatti, Massa, Transeuropa, 2016.

⁸⁷ Raffaele Donnarumma, *op. cit.*, p. 147.

⁸⁸ Cfr. Arturo Mazzarella, *Politiche dell'irrealtà*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

de recouvrer les traces du vécu que la mémoire ne parvient pas à reconstituer [...] Au contraire, la photographie artistique, les images des grands photographes, ne suscitent pas autant l'inspiration des écrivains, pour le moins dans l'époque contemporaine qui nous concerne.⁸⁹

Le foto in questi contesti sono utilizzate soprattutto come documenti: «parlare di documento vuol dire da subito allontanare lo spettro di un accesso immediato alla realtà» e «nei libri di non fiction si affollano citazioni, riferimenti, corredi bibliografici, non è per testualizzare postmodernamente il mondo, ma, al contrario, per additarlo in quelle forme mediate che sono le uniche possibili».⁹⁰ E la stessa cosa vale per la fotografia che, come si è visto, non è naturalmente un documento. Schaeffer sostiene che «una fotografia diventa una testimonianza solo se è inserita in una precisa strategia comunicazionale. Non appena questa viene a mancare, ad esempio quando non c'è più il messaggio verbale, l'immagine ridiventa 'muta', cioè ridiventa un'immagine, una traccia visiva del mondo anziché un'asserzione sul mondo».⁹¹ È dunque con l'integrazione con il testo che la fotografia conquista il suo valore testimoniale.

Abbiamo già citato i due libri di Antonio Moresco, *Zingari di merda* e *Zio Demostene*, in cui l'inserito visuale serve proprio come testimonianza e documento, effetto di realtà e veridicità. Allo stesso modo avviene nel racconto di viaggio di Vincenzo Latronico *Narciso nelle colonie* dove le fotografie di Armin Linke ancorano la storia raccontata a un vissuto realmente esperito. Quella di utilizzare fotografie all'interno di racconti di viaggio e reportage è però una pratica consolidata già da decenni e che ha contaminato anche il *non-fictional novel*. Abbiamo già detto di *Zeitoun* di Dave Eggers: qui sono presenti diverse foto di famiglia del protagonista che servono ad aggiungere valore di verità alla storia vera che Eggers racconta e sono per lo più strumento della memoria, per recuperare il ricordo del fratello scomparso e che ormai sopravvive solamente nelle fotografie. Le foto di famiglia sono molto usate dai narratori (uno degli archetipi potrebbe essere, in questo senso, Lalla Romano). Ta-Nehisi Coates, per esempio, utilizza le foto in quella lunga lettera politica al figlio che è *Between the World and Me* (2015) per ancorare il discorso a una dimensione familiare, per mostrare al figlio eventi realmente accaduti che lui non ricorda o non ha vissuto in prima persona. Sono foto con sempre al primo piano dei corpi, quei corpi *african-american* che sono al centro della discussione del libro di Coates, corpi presenti in ogni pagina del libro e sui quali viene misurata la violenza del razzismo che permea ancora la società americana, i corpi degli attivisti picchiati, degli schiavi sfruttati, dei neri colpiti arbitrariamente dalla polizia, corpi spaventati, corpi foucaultianamente politici che reclamano il loro diritto a vivere. Foto di famiglia sono anche quelle che Michele Mari inserisce in *Leggenda privata* (2017), per lo più testimonianze della sua infanzia, ritratti dei genitori, scene domestiche, ricordi di una vita ormai persa e irrecuperabile. Le foto qui hanno una funzione particolarissima, potremmo chiamarle «esche di realtà»⁹² che intrattengono un rapporto dialettico con la componente verbale e contribuiscono (direi anzi che sono l'ele-

⁸⁹ Elisa Bricco, *Pratiques d'usage de la photo dans la prose contemporaine*, in *Le bal des arts* a cura di ead., Macerata, Quodlibet, 2015, p. 261.

⁹⁰ Raffaele Donnarumma, *op. cit.*, p. 122.

⁹¹ Jean-Marie Schaeffer, *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico* [1987], Bologna, clueb, 2006, p. 105.

⁹² Lorenzo Marchese, *Leggenda privata, o Michele Mari come scrittore nostalgico*, «La Balena Bianca», 15 maggio 2017, web, ultimo accesso: 15 luglio 2017, <<http://www.labalena-bianca.com/2017/05/15/legenda-privata-michele-mari-scrittore-nostalgico/>>.

mento fondamentale) a rendere *Leggenda privata* un'autofiction. La fotografia, infatti, rafforza quell'impianto di veridicità che fa da contraltare alla struttura fantasmatica del libro che rielabora, modifica, finge le vicende raccontate. È lo stesso narratore a identificarsi come un bugiardo, non senza una dose d'ironia volta a ribadire la superiorità della finzione e della letteratura:

Dunque agli occhi del mondo sono innocente: ma proprio questa presunzione non è un elemento importante del mio essere menzognero? Non è per questo che vogliono cogliermi in flagrante nell'oltranza della finzione, là dove sono più vero?⁹³

O ancora: «In entrambi i brani c'è del vero e del falso, ovviamente, il che sconcerta gli Accademici, che mi vorrebbero tutto falso per avermi tutto vero, la pretesa!».⁹⁴

Oppure, in nota: «Qui lo scrivente è doppiamente falso».⁹⁵

E infine:

Non ci vuole molto a cogliere l'antifona: cristallizzandomi, mi sono falsificato: e vivendo e scrivendo, e scrivendo della mia vita e vivendo nella mia scrittura. Così, ora, mi chiedono un nuovo romanzo, per il quale hanno già scelto il titolo: *Autobiografia*.⁹⁶

Si noti qui il paradosso fra l'indicazione di genere (romanzo) e il titolo. Mari gioca continuamente a mescolare la finzione con la realtà dei fatti, per creare una terza realtà, una realtà vera perché letteratura: solo la finzione, per Mari, ha uno scopo conoscitivo, non il resoconto. E *Leggenda privata* diventa il tentativo di recuperare un passato ormai perduto fra le maglie della storia familiare, seguendo la doppia strada delle ossessioni erotiche giovanili e del conflittuale rapporto con il padre. Questa storia è continuamente trasfigurata, quasi da assumere i contorni di una storia di fantasmi e di feticci. Le fotografie in questo contesto entrano in rapporto dialettico e oppositivo con il racconto, si potrebbe quasi sostenere che il romanzo è scritto e l'autobiografia mostrata attraverso le foto e la contestualizzazione delle stesse.

Uno degli iconotesti più interessanti degli ultimi anni è probabilmente *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) di Jonathan Safran Foer. Sono proprio le immagini e le originali scelte grafiche a conferire particolare valore a un romanzo che altrimenti sarebbe una narrazione un po' troppo sentimentale sul trauma, in particolare quello per la perdita di un caro (il padre del bambino protagonista) durante l'attentato alle torri gemelle e che diventa occasione per portare avanti un discorso più ampio sull'esperienza traumatica in sé. Il libro si apre con tre foto apparentemente senza senso: il pomello di una porta; degli uccelli in volo; l'immagine sfocata delle finestre di un palazzo. Solamente con il progredire della lettura si può comprendere il senso di questi inserti. Fotografie di pomelli compaiono a più riprese nel corso della narrazione e apparentemente del tutto scollegate dal discorso verbale; sono foto polisemiche, rimandano certamente all'importanza che serrature e lucchetti hanno nella narrazione (il protagonista trova nella stanza del padre una chiave misteriosa e per tutto il libro cerca di capire a cosa serva) e sono contemporaneamente il segnale del disperato bisogno di aggrapparsi a tutto ciò che ci circonda nell'eventualità del disastro:

⁹³ Michele Mari, *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017, p. 88.

⁹⁴ Ivi, p. 13.

⁹⁵ Ivi, p. 23.

⁹⁶ Ivi, p. 8.

He took a picture of every doorknob in the apartment. Every one. As if the world and its future depended on each doorknob. As if we would be thinking about doorknobs should we ever actually need to use the pictures of them.

I don't know why that hurt me so much.

I told him. They are not even nice doorknobs.

He wrote, But they are our doorknobs.⁹⁷

I pomelli, inoltre, insieme alle finestre, rimandano all'idea di soglia che separa i personaggi, quel muro invisibile che divide le persone e non permette a Oskar, il protagonista, di aprirsi completamente con la madre, e che cerca di sfondare entrando fisicamente nelle case di tutti i newyorkesi sull'elenco del telefono col cognome Black: oltrepassare la soglia fisica per Oskar significa anche cercare di avvicinarsi sempre più a quella soglia immateriale che lo separa da suo padre e che si illude di poter valicare scoprendo il mistero della chiave. Oltrepassare la soglia, inoltre, permette al protagonista anche di entrare in un luogo fisico in cui si sente libero di aprirsi con degli sconosciuti e vivere, rivivere e raccontare, insieme a loro, il trauma.

La terza foto che apre il libro, e che ritornerà a metà del testo, è quella di uno stormo di uccelli neri. Di riferimenti a volatili se ne trovano molti nel testo, più volte si fa riferimento alle migliaia di uccelli che di notte morivano schiantandosi contro le torri gemelle (e il riferimento alle vittime del terrorismo è quasi esplicito) e più volte il protagonista immagina il padre spiccare il volo e sopravvivere al crollo delle torri. Agli uccelli fa il verso l'immagine di un gatto che salta nel vuoto: anche il felino allude alla possibilità di sopravvivenza grazie alla sua proverbiale capacità di atterrare sempre sulle zampe. Le immagini, insomma, sono usate in funzione tematica, rimandano agli aspetti centrali della narrazione e alludono soprattutto, per via obliqua, all'idea di trauma. Sono inoltre inserite per montaggio, senza nessuno tipo di rapporto con il testo scritto, si direbbe quasi a caso: creano quindi una scompaginazione dell'atto di lettura e introducono un elemento arbitrario che disturba la narrazione, narrazione per altro volutamente frammentaria e ripetitiva, in grado di riprodurre l'aspetto caotico della temporalità traumatica. Quella del *falling man* è d'altronde l'immagine principale di questo libro, e l'ossessione per questa figura, nella quale Oskar cerca di scorgere le fattezze del padre, si rivela nel *flipbook* a fine libro: facendo scorrere velocemente le fotografie finale vediamo una sequenza a ritroso che riporta l'uomo che cade dentro le torri:

He would've walked backward on my room, whistling "I Am the Walrus" backward.

He would've gotten into bed with me.

We would've looked at the stars on my ceiling, which would've pulled back their light from our eyes.

I'd have said "Nothing" backward.

He'd have said "Yeah, buddy?" backward.

I'd have said "Dad?" backward, which would have sounded the same as "Dad" forward.

He would have told me the story of the Sixth Borough, from the voice in the can at the end to the beginning, from "I love you" to "Once upon a time..."

We would have been safe.⁹⁸

⁹⁷ Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud & Incredibly Close* [2005], London, Penguin, 2006, p. 175.

⁹⁸ Ivi, p. 326.

Tematico è anche l'uso che fa della fotografia Walter Siti in *Autopsia dell'ossessione* (2010), racconto e analisi quasi saggistica dell'ossessione erotica di Danilo Pulvirenti per Angelo, un culturista escort romano. A Siti non interessa l'aspetto documentario della fotografia, aspetto che «non ha nessuna importanza e tutto abbassa irrimediabilmente». ⁹⁹ Le foto qui sono in prima istanza il segno tangibile dell'ossessione: «La fotografia è l'organo privilegiato dell'ossessione perché è un'impronta. [...] L'ossessione non è mai soddisfatta dalle immagini ma solo le immagini la rilanciano, perché sono una faccia del disumano». ¹⁰⁰ Per Siti, probabilmente influenzato dalla lezione del Barthes de *La camera chiara*, ¹⁰¹ la foto è un ibrido: appare come icona – nel senso che dà Peirce ¹⁰² al termine – cioè come rappresentazione simbolica di un mondo altro, ma che non può prescindere dalla presenza reale, in un determinato momento, di un essere in carne e ossa che solo parzialmente è al servizio della rappresentazione, così «la forma commette, in ogni punto in cui si ancora, una rimozione e un omicidio». ¹⁰³ A un livello più profondo gli inserti visuali tematizzano anche le due dialettiche che stanno al centro di questo libro: quella fra realtà e desiderio e quella servo-padrone. Le foto di nudo maschile, che Danilo tiene conservate in una stanza apposita e che guarda con fare rituale, sono la testimonianza di una serie di atti mancati, segnano tutto il divario fra il desiderio del protagonista e la realtà dei fatti, segnalano lo iato fra anelito e realizzazione: il personaggio è destinato allo scacco perché quello che la foto immortalava (nel senso proprio di rendere immortale) è destinato a morire nella vita. Inoltre la fotografia è anche il luogo concreto dove meglio si vede quella dialettica servo-padrone che si può ritrovare anche in molte altre opere di Siti. Angelo è, in un certo senso, schiavo di Danilo che lo paga ed è costretto a farsi fotografare, anche se a volte non vorrebbe; Danilo, dal canto suo, anche se inizialmente occupa una posizione di privilegio, diventa schiavo della foto e dell'oggetto della sua ossessione: i ruoli sono reversibili. La foto, soprattutto la foto di nudo, mostra nel romanzo di Siti tutto il suo portato ideologico:

Qualunque foto di nudo sta all'incrocio di tre poteri: in primo luogo il potere del fotografo, la tendenziale dittatura dei suoi mezzi tecnici e del suo gusto; in secondo luogo c'è il potere del committente (Danilo in questo caso): è lui che indica il bersaglio da raggiungere dettando l'iconografia. In terzo e forse ultimo luogo c'è il potere del modello (in questo caso Angelo): è lui che fornisce la materia prima e che recalitra a tradire il proprio ideale di sé. [...] Il potere ovviamente non è solo del denaro, perché chi è desiderato esercita potere su chi desidera. ¹⁰⁴

E più avanti, a proposito di una foto di Angelo ricoperto da lunghi fili di perle della madre di Danilo:

Se qualunque foto di nudo è uno scontro di poteri, in una foto kitsch un potere prevarica sugli altri – in questo caso il potere di Danilo, che fortemente voleva quella pagina ustionante di

⁹⁹ Walter Siti, *Autopsia dell'ossessione*, Milano, Mondadori, 2010, p. 220. Si legga anche a p. 75: «Solo apparentemente si tratta di un nudo maschile; in realtà è l'istantanea veritiera, proveniente dall'archivio dei miti, di un Centauro».

¹⁰⁰ Walter Siti, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰¹ Cfr. Roland Barthes, *La Camera Chiara* [1980], Torino, Einaudi, 2003.

¹⁰² Cfr. Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1958 (trad. it. parziale *Le leggi dell'ipotesi. Antologia dai Collected Papers*, Milano, Bompiani, 1984).

¹⁰³ Walter Siti, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁴ Ivi, p. 13.

iconografia; ma la sua ossessione ha dovuto limitarsi davanti all'ostacolo sordo, alla resistenza passiva di Angelo manifestata nel rilassamento opaco degli addominali. Sciopero intestinale, come per dire "io non ci sono"; e il fotografo ha abbozzato accettando un volto inespressivo. Spesso l'immagine kitsch è più commovente di quella artisticamente risolta.¹⁰⁵

La foto del nudo maschile, mostrando questo tipo di dialettica, ribadisce anche il legame fra bellezza e modello economico del consumo: per l'ossessionato Danilo (e per l'ossessionato in generale) il bello è una categoria che rimanda necessariamente a quella di possesso e non di relazione, è il sogno di sovranità dello schiavo: «domina per dimenticare d'esser dominato».¹⁰⁶ Il lessico economico, d'altronde, è più volte utilizzato per parlare delle relazioni soprattutto erotiche ed è banalmente l'economia che struttura il rapporto fra Angelo e Danilo. Anche il corpo erotico è visto come un «prodotto industriale, simulacro il cui valore si misura in ore lavorative necessarie per produrlo». È la tesi di fondo di un saggio di Pierre Klossowski, *La moneta vivente*,¹⁰⁷ cui più avanti Siti fa più esplicitamente riferimento: «Angelo non è una merce... casomai è una moneta vivente, è l'emblema dell'oro che circolando comunica il proprio valore alle merci».¹⁰⁸ È questo il senso delle sette fotografie nell'Appendice 4 de *La magnifica merce* (2004) che rappresentano sempre Angelo (ma qui chiamato Marcello), davvero come merce o moneta sul cui corpo sperimentare il legame perverso che in Occidente c'è fra piacere e denaro: «è quello che Marcello stesso richiede, di essere pensato come una cosa».¹⁰⁹ Anche in questa raccolta di racconti l'immagine ha una funzione tematica: le fotografie, quasi nella forma *book* di un modello pronto a vendere la propria immagine, ci fanno vedere la mercificazione e l'ossessione per il corpo ridotto a cosa, ossessione condivisa dall'ossessionato e dall'ossessionante («...Me piaccio troppo, ahò, ma chi ssò?...» dice Marcello, «tirateme via lo specchio sinnò nun me rivesto»)¹¹⁰ Non è un caso che tutte le foto siano racchiuse in una sezione intitolata *Una prigionia mobile*, a suggerire il carattere claustrofobico del feticismo delle merci e dell'ossessione:

Ti pensi come una merce, e ti comporti da merce; una merce di bell'aspetto, chi lo nega, anche su un po' rovinatina... però sei bravo a convincere chi compra che non potrà più fare a meno di te. Si chiamavano "telegrammi animati", no, quelli che portavi? Ormai sei una merce animata, come nelle pubblicità.¹¹¹

Naturalmente l'immagine può farsi portatrice di un numero infinito di tematiche, come infiniti sono i temi che la letteratura può affrontare, così come non si esauriscono qui le funzioni che gli inserti visuali possono svolgere in un testo. Mi sembra, comunque, che una fenomenologia sia proponibile e va considerata in quanto tale: come modello astratto di analisi che poi dovrà essere messo alla prova di volta in volta sui testi presi in esame. Una teoria, per essere efficace, deve necessariamente essere sintetica, deve correre il rischio di semplificare, aggregare, tagliare con l'accetta se necessario, lasciare fuori qualcosa. Vale, per tanto, la pena di aggiungere che le tipologie di analisi qui proposte non saranno da intendersi come vicendevolmente esclusive: un testo può presentarne contemporaneamente di diverse, spesso anche inconciliabili. Più ci si addentra nell'analisi dei testi più si scopre

¹⁰⁵ Ivi, p. 52.

¹⁰⁶ Ivi, p. 198.

¹⁰⁷ Pierre Klossowski, *La moneta vivente* [1970], Milano, Mimesis, 2006.

¹⁰⁸ Walter Siti, *op. cit.*, p. 174.

¹⁰⁹ Id., *La magnifica merce*, Torino, Einaudi, 2004, p. 91.

¹¹⁰ Ivi, appendice 4.

¹¹¹ Ivi, p. 73.

un panorama molteplice, diversificato, centrifugo. Ma è a questo che servono i modelli: a cercare di dare un ordine, per quanto approssimativo, a cose che a prima vista sembrerebbero inorganizzabili.