

Marco Piazza

## TRA VERITÀ E FINZIONE: FOTOTESTUALITÀ E IMPLICAZIONI FILOSOFICHE

### 1. Fotoletteratura e fototestualità

Da alcuni anni è andata aumentando l'attenzione degli studiosi verso tutte quelle forme di espressione in cui sono ibridati testo e immagine, in particolar modo quella fotografica allorché assume un ruolo di primo piano nell'economia del testo letterario. Ciò corrisponde a un uso sempre più consapevole e massiccio delle fotografie e di altri documenti iconici soprattutto nella composizione di racconti e romanzi. Per indicare questo fenomeno, che affonda le sue radici fin nei movimenti avanguardistici del primo Novecento, in ambito francese fin dalla fine degli anni Ottanta circola il termine «*photolittérature*», che si è definitivamente imposto negli ultimi quindici anni presso gli specialisti d'oltralpe (Montier 2015, 20). Nell'organizzare un convegno svoltosi a Parigi in tempi recenti, abbiamo però preferito servirci dell'espressione, di nostro conio, «*phototextualité*», che riprendiamo in questa sede nella sua forma italiana<sup>1</sup>. Mentre in Francia era sconosciuta quando l'abbiamo presentata al pubblico, in Italia era già stata impiegata nel quadro di un convegno svoltosi a Roma nel 2010, all'interno di un importante contributo di Michele Cometa sulla classificazione dei fototesti secondo tipologie (Cometa 2011). Se si risale indietro, si può constatare che negli USA fin dalla metà degli anni Novanta del secolo scorso circola il termine 'phototextualities' (Hugues, Noble 2003; Bryant 1996). Ma tornando al nostro termine, perché ci pare più convincente del suo analogo e più diffuso 'photolittérature'/'fotoletteratura'? Perché è maggiormente adatto a indicare le trasformazioni subite dal medium letterario ad opera dell'introduzione della fotografia, così che si può parlare di fototesti in letteratura e di fototestualità letteraria, senza far coincidere fototestuali-

---

<sup>1</sup> *La phototestualité entre espace intime et espace public*, giornata di studi organizzata da Sara Guidani e Marco Piazza, Fondation Maison des Sciences de l'Homme, Parigi, 15 dicembre, 2015.

tà e letteratura, dal momento che vi sono opere fototestuali che non rientrano nella cosiddetta letteratura (Cometa 2016, 75).

La fototestualità nasce con l'introduzione stessa della fotografia (Cometa 2016, 69), ma certamente una svolta avviene in concomitanza con l'avvio della riflessione sull'iconotesto letterario, che viene fatta risalire al 1990<sup>2</sup>. Sono gli anni in cui, parallelamente al prender forma di nuovi generi di scrittura come l'*autofiction* o la *biofiction*, l'impiego della fotografia nella produzione di testi narrativi ibridi muta sempre di più, nel senso che la funzione dell'immagine fotografica riprodotta (ma si dovrebbe allargare il campo anche alla riproduzione fotografica di documenti d'archivio, manoscritti, opere d'arte, fotogrammi di film ecc.) è diventata più complessa, più polisemica in rapporto all'uso che se ne era fatto fino ad allora. Cometa giustamente, quando si riferisce in generale al «fototesto», parla di un «territorio», di «modalità» piuttosto che di forme e generi compiuti, perché le sperimentazioni fototestuali sono davvero varie e non si cristallizzano mai in forme fisse, ma danno luogo a continue variazioni ibride che si muovono tra la prevalenza del testo e quella dell'immagine (*ekphrasis* e illustrazione, verbalizzazione di un'immagine e visualizzazione di un testo) (Cometa 2011, 64, 71).

Ciascuno di noi molto probabilmente conserva l'immagine mentale prodotta dalla lettura di opere in cui la riproduzione di fotografie e di altri oggetti (documenti, incisioni, quadri, lettere) contribuisce a fornire una nuova fisionomia al testo forzando i canoni ai quali eravamo abituati. Nelle pagine che seguono facciamo riferimento ad alcune opere quali esempi di quelle che sono le tendenze attuali della fototestualità. Ma il centro del nostro discorso risiede nel domandarsi quali sono gli effetti prodotti dalla fototestualità sul rapporto tra verità e finzione, rapporto che segna in maniera decisiva questa nuova produzione letteraria che fluttua tra spazio dell'intimità e spazio pubblico.

## 2. Il farmaco fotografico

Più di una trasformazione culturale si colloca dietro l'apparire della fototestualità. Da un lato vi è la scoperta progressiva del medium fotografico in tutte le sue implicazioni, non soltanto tecnologiche, ma anche e soprattutto filosofiche o veritative, cioè la coscienza progressiva dell'ambiguità dell'immagine fotografica, che

---

<sup>2</sup> Cioè all'epoca della pubblicazione di *Iconotextes* di A. Montadon (Montadon 1990).

può prestarsi a un uso non ingenuo, non banalmente illustrativo di una testualità autonoma e risolta in se stessa. Da un altro lato vi è l'esigenza, sempre più avvertita, da parte della scrittura, di dar conto della polisemia tecnologica della nostra esperienza e questo è possibile grazie a una maggiore interazione con i codici nei quali sono codificate le nostre esperienze: nella testualità non trovano più posto solo le lettere, cioè missive o dispacci telegrafici, oppure i titoli di quotidiani, ma anche e sempre di più le immagini trasmesse o proposte dai nuovi strumenti di comunicazione, come sms, e-mail ecc. La distanza che separa I fratelli Karamazov da un romanzo contemporaneo si misura, tra l'altro, sulla pluralità dei codici di cui oggi chi scrive deve tener conto.

Si potrebbe esser tentati di supporre che oggi la letteratura sia preda di una tentazione realista, e lo testimonia il dibattito in corso sul realismo in letteratura (Giovanuzzi 2016), ma a ben guardare una simile tentazione ha radici più antiche: risalendo al XIX secolo, e facendo qualche esempio assai noto, la produzione di Manzoni è tutta giocata sul rapporto con il realismo; lo stesso vale per lo Stendhal della *Chartreuse de Parme* o dei cosiddetti racconti italiani. La distanza che separa La storia della colonna infame dalle opere che saranno citate tra poco risiede tutta, a mio avviso, nella trasformazione degli archivi – materiali, da un lato, percettivi, dall'altro – a cui accede chi scrive<sup>3</sup>.

Tra le immagini più o meno chimeriche del Valois incise nella mente di Gérard de Nerval e restituite nelle sue opere e i fotogrammi sulle Twin Towers contenuti in *Extremely Loud & Incredibly Close* di Jonathan Safran Foer corre una distanza che per certi aspetti può ricordare quella indicata a suo tempo da Walter Benjamin a proposito dell'opera d'arte, e cioè il passaggio alla riproducibilità tecnica di quest'ultima (Benjamin 2006, 300-331). Riproducibilità che contiene la reiterazione e la generalizzazione dell'esperienza: Monna Lisa come Marilyn diventano icone pop, un materiale di percezione che si amalgama con la nostra esperienza invadendola e fecondandola in maniera inedita. Oggi so con certezza che se non riesco a soffermarmi in una sala di museo davanti a un quadro ed esco di lì senza un'immagine archiviata nella mia memoria, potrò accedere a quell'immagine con una rapida ricerca sul web e potrò ritornarvi tante volte quante lo desidererò.

---

<sup>3</sup> Su tale trasformazione si veda Ferraris 2009.

Posto che la scrittura e dunque la testualità non può oggi evitare di confrontarsi con queste nuove forme di esperienza, cioè non può evitare di far posto al proprio interno a queste forme, ai loro codici e alla modalità di percezione che le contraddistinguono, il problema del realismo passa allora attraverso un aumento di coscienza circa l'uso di tali codici. Prendiamo la fotografia: a partire dagli studi di Benjamin, Kracauer, Barthes, Sontag e altri sappiamo che contiene un numero incalcolabile di dati e nello stesso tempo è estremamente limitata nella sua rappresentazione di questo insieme di dati da un'unica prospettiva, in un tempo istantaneo, tramite un taglio della realtà senza possibilità d'integrazioni, da una distanza data<sup>4</sup>. Si è parlato di piattezza dell'immagine fotografica, dell'alone di morte che l'avvolge, della sua consistenza fantasmatica. L'assuefazione progressiva a questo *medium* e alla sua ambiguità ci ha fatto superare la disillusione che ha accompagnato la prima fase della storia della fotografia e che segna in parte ancora l'esperienza che Proust ci offre nella *Recherche*, dove a fianco delle classiche critiche sulla piattezza dell'istantanea incontriamo la funzione euristica della fotografia stessa in rapporto alla nostra incapacità di vedere quando l'affettività ci vela la visione, come nel caso della fotografia della nonna.

Per entrare in noi, un essere è stato costretto a prendere la forma, a piegarsi alla cornice del tempo; non apprendoci che per istanti successivi, non ha potuto lasciarci di sé che un solo aspetto alla volta, consegnarci di sé nulla più d'una singola fotografia. Grande debolezza, certo, per un essere, consistere in una semplice collezione di momenti; grande forza anche; s'appoggia alla memoria, e la memoria d'un momento non è informata di tutto ciò che è avvenuto in seguito; quel momento ch'essa ha registrato dura ancora, vive ancora, e con quel momento l'essere che vi si profilava. (Proust 1993, vol. IV, 75)

Ma l'utilizzo del modello fotografico da parte di Proust è emblematico anche di qualcosa di più che di un capovolgimento di fronte radicale: il testo d'ora in avanti può essere rappresentato come il prodotto di un vero e proprio sviluppo dei ricordi immagazzinati nella nostra memoria, ricordi di cui ignoriamo l'esistenza e che restano in uno stato latente esattamente come certe fotografie rimangono chiuse in un cassetto per anni prima di attirare la nostra attenzione e di dare il via a una ricerca che si autorappresenta

---

<sup>4</sup> Sull'argomento si veda Kracauer 1962; Sontag 1978; Barthes 2016.

come una ricerca della verità e al tempo stesso come una redenzione del passato<sup>5</sup>.

La vera vita, la vita finalmente riscoperta e illuminata, la sola vita, dunque, pienamente vissuta, è la letteratura. Vita che, in un certo senso, abita in ogni istante in tutti gli uomini non meno che nell'artista. Ma essi non la vedono, perché non cercano di illuminarla. E così il loro passato è ingombro di innumerevoli negativi che restano inutili perché l'intelligenza non li ha 'sviluppati'. (Proust 1993, vol. IV, 577-578)

Proprio perché grazie all'opera di autori come Proust abbiamo acquisito piena coscienza dell'ambiguità costitutiva dell'immagine fotografica e delle sue potenzialità euristiche, oggi siamo in grado di utilizzarla in maniera più consapevole, come si utilizza un farmaco.

### 3. Dal testo all'immagine e viceversa

Sono soprattutto le contro-indicazioni veritative della fotografia a segnare tutto un fronte della fototestualità attuale, mentre un altro fronte sembra confidare al contrario proprio sul suo potenziale veritativo per colmare le lacune della narrazione. Ciò accade nel campo della letteratura della memoria, che da alcuni anni fa un grande uso della fotografia, ma che per certi aspetti è molto più prossima ai canoni tradizionali di quanto possa sembrare a prima vista. In questo caso la fotografia integra e illustra il testo, fornendo il supporto veritativo che gli attribuisce un maggior valore documentario<sup>6</sup>.

Ciò anche quando essa si serve dell'immagine fotografica in un montaggio nel quale trovano posto immagini di documenti, trascrizioni di lettere, messaggi di posta elettronica, liste, seguendo la pista già aperta da Sebald nei primi anni Novanta del secolo scorso e che ha una parte delle sue radici nella produzione surrealista di Breton e Aragon. Rispetto alle opere di Sebald, manca il montaggio di elementi eterogenei di matrice 'barocca', cioè un

<sup>5</sup> Sull'argomento si veda Piazza 2012 e Piazza 2014.

<sup>6</sup> La *literature of memory* può essere fatta rientrare a tutti gli effetti nel più ampio genere della *non-fiction novel* o *non-fiction literature* (al cui interno si colloca il sottogenere dell'*autofiction*). Si vedano le interessanti analisi condotte da Paolo D'Angelo a proposito di questo fenomeno, la cui fortuna è cresciuta negli ultimi anni, nel capitolo conclusivo del suo libro su Manzoni: cfr. D'angelo 2005, 197-207. Su *autofiction* e rapporto tra reale e finzione si vedano anche le osservazioni contenute in: Giglioli 2011, 54-58; Coglitore 2016, 49-52.

montaggio nel quale le fotografie più che illustrare il testo chiedono di essere interpretate a loro volta (Ungar 2013).

Un esempio di questa tipologia di fototesti è rappresentato da *Konin. One Quest* di Theo Richmond, nel quale l'autore ricostruisce la vita di un intero *shtetl* polacco distrutto dalla Shoah, lo *shtetl* da dove proviene la sua famiglia d'origine e di cui non possiede ricordi diretti ma solo una ricca documentazione fotografica (Richmond 1998). Un'operazione per la quale deve imparare l'*yiddish*, compiere un viaggio in Polonia, intervistare delle persone ecc. È evidente che le fotografie costituiscono qui un elemento fondamentale dell'opera, ma il loro statuto non è particolarmente problematico da un punto di vista percettivo e filosofico, poiché nell'apprensione fototestuale il testo viene sempre prima delle immagini e queste sono semanticamente coerenti con il testo stesso.

Un altro esempio, ben più noto e studiato, è *The Lost* di Daniel Mendelsohn, uscito nel 2006 anch'esso sui due lati dell'oceano<sup>7</sup>. Le fotografie sono utilizzate qui in maniera più sofisticata, dal momento che in certi casi guidano il lettore a focalizzare un particolare, obbligandolo ad arrestarsi su un indizio, come se la loro funzione fosse quella di far rivivere al lettore il momento della scoperta effettuata dall'autore di un elemento utile per la sua ricerca, che si tratti della scoperta di una somiglianza di famiglia nel confronto tra i propri occhi e quelli di un parente morto nella Shoah o della determinazione di un nome in un documento o in una lista. La fotografia, pertanto, non conferma o non reduplica la testualità, completandola con i dati visuali, ma la sviluppa arricchendola sul piano sinestetico.

Un elemento comune a queste due opere e ad altre che hanno per oggetto la ricerca delle proprie radici familiari – penso al breve testo di Fethiye Çetin il cui titolo originale in turco è *Anne-annem*, «mia nonna», e che attraverso il ricorso alla memoria familiare incrocia la marcia della morte del 1915, cioè il genocidio armeno – è la compresenza di fotografie d'epoca e di fotografie attuali. In generale le prime sono ricavate dagli archivi di famiglia mentre le seconde riproducono l'immagine di testimoni trovati e interrogati dall'autore, o di luoghi cruciali nella narrazione che l'autore ha fotografato durante i viaggi di scoperta dei luoghi dove i suoi avi sono vissuti e scomparsi (Cetin 2007).

<sup>7</sup> Cfr. Mendelsohn 2007. Per un'analisi del rapporto immagini-testo in questo volume si veda inoltre Violi 2011.

Certamente questo contribuisce a rinforzare l'effetto di dilatazione temporale creato dalla narrazione nel gioco del va e vieni tra attualità e passato e costituisce una caratteristica tipica di questo genere di opere. Si tratta nondimeno di qualcosa di meno complesso e spaesante in rapporto all'uso molto più sofisticato che ne fa un Sebald quando inserisce alcuni scatti personali – in generale di luoghi, ma talvolta di persone da lui incontrate – nella fototestualità complessa delle sue opere, e tuttavia anche in questo caso si ha la sensazione che il passato, per così dire sotterrato in una sorta di oblio dormiente (una scatola, un cassetto...), riprenda senso e un frammento di verità brilli nell'immagine fototestuale (l'immagine che si forma a partire dalla lettura di un testo in cui le immagini fotografiche verificano e fissano le immagini testuali, cioè le descrizioni di ciò che è rappresentato da queste fotografie), che come la benjaminiana immagine dialettica forma un cortocircuito tra il presente e il passato. Questo passato è recuperato nella misura in cui significa qualcosa per la costruzione della mia identità: nel momento in cui io lo recupero citandolo, riproducendolo, montandolo, elaboro alla fine un lutto, un oblio, una ferita, un mistero e lo trasformo in storia, in quella microstoria che da alcuni anni è andata completando la storia con la maiuscola e che s'inscrive nel paradigma indiziario: certe fotografie ritrovate, certi oggetti appartenuti agli avi sono gli indizi di altrettante ricostruzioni-redenzioni (Mazza Galanti 2008).

Emblematico in questa prospettiva è un altro, testo molto studiato dal punto di vista dei rapporti tra letteratura e fotografia: *Dora Bruder* di Patrick Modiano (Modiano 1999). Si può mostrare come da un racconto di *autofiction* che include la descrizione narrativa di alcune fotografie della ragazza che dà il nome all'opera (nella prima edizione del 1997), attraverso le traduzioni giapponese e americana, rispettivamente nel 1998 e 1999<sup>8</sup> si passi a una biografia storica dotata di un apparato iconografico variabile<sup>9</sup> per

---

<sup>8</sup> Si veda Modiano 1999: la copertina e i dati dell'edizione giapponese sono visibili all'indirizzo web: <<http://www.sakuhinsha.com/oversea/3070.html>> (ultima consultazione: 14.03.2019). Successivamente la medesima traduzione è uscita anche per il mercato inglese presso un altro editore con un titolo differente, *The Search Warrant*, in un'edizione priva di fotografie: si veda Modiano 2000.

<sup>9</sup> Oltre a essere visibili su vari siti di blog dedicati a Modiano, le tre fotografie incluse nell'edizione giapponese sono riprodotte in un fascicolo di *Documents et photographies* incluso nel «Cahier de l'Herne» dedicato a Modiano, contenente complessivamente 23 immagini e privo di numerazione di pagine: cfr. Modiano 2012, lì cor-

arrivare a un ventaglio di edizioni francesi molto diverse tra loro: dalla seconda edizione francese del 1999, con un testo integrato e modificato, più vicina al genere della prima (ma c'è una fotografia in copertina, sebbene sfalsata rispetto a quelle descritte nel testo)<sup>10</sup>, alle successive, da quella scolastica (2004) all'audiolibro (2006), nelle quali le fotografie descritte – e pure un documento d'importanza fondamentale, in quanto generatore della scrittura, cioè l'annuncio di quotidiano incontrato da Modiano otto anni prima di cominciare la scrittura del racconto – sono in tutto o in parte riprodotte<sup>11</sup>. Patrick Modiano, con questa pluralità di edizioni di *Dora Bruder*, si è misurato con la forza della fototestualità, facendosi sorprendere dalla deriva veritativa della riproduzione delle fotografie, capace di provocare non solamente una percezione differente del medesimo testo presso lettori di diversi paesi, ma anche di differenti edizioni francesi del suo testo. E tuttavia questo esempio ci mostra come *Dora Bruder*, malgrado debba essere declinata al plurale, sia anche concepita fin dall'inizio dal suo autore come un testo a cui sono associate in misura differente immagini fotografiche. Il fatto che la seconda edizione francese, quella 'ufficiale' o definitiva, si fermi per così dire sul limitare della fototestualità, è a nostro avviso un segno del potere dell'immagine fototestuale. Nella concezione di *Dora Bruder* il fatto di limitare l'impiego delle fotografie era necessario perché il centro del dispositivo fototestuale potesse restare la narrazione, con le sue potenzialità evocatrici e soprattutto le sue lacune, le quali non devo-

---

rispondono alle fotografie nn. 13, 18, 21. Nel fascicolo sono contenute anche le fotografie riportate nell'edizione americana.

<sup>10</sup> La prima edizione era priva di fotografie, compresa la copertina. L'immagine della copertina della prima edizione francese è visibile all'indirizzo web: <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Blanche/Dora-Bruderb> (ultima consultazione: 14.03.2019). La seconda edizione, invece, contiene una fotografia sulla copertina. L'immagine della copertina della seconda edizione francese è visibile all'indirizzo web:

<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio/Dora-Bruder> (ultima consultazione: 14.03.2019).

<sup>11</sup> Cfr. (Modiano 2004); si veda anche P. Modiano, *Dora Bruder*, lu par Didier Sandre, Gallimard, coll. «Écoutez lire», Paris 2006, 2 disques compacts. Si può visionare l'immagine dell'inserzione sul «Paris Soir» sulla riproduzione della copertina dell'edizione scolastica francese di *Dora Bruder*, dove vi appare un po' ritoccata per esigenze grafiche. L'immagine della copertina dell'edizione scolastica è visibile all'indirizzo web:

<<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Gallimard-Education/La-Bibliotheque-Gallimard/Dora-Bruder>> (ultima consultazione: 14.03.2019).

no essere riempite perché strutturalmente omologhe con quelle lasciate dall'interruzione violenta dell'esistenza dei deportati, le cui tracce si confondono e alla fine di perdono in un nome e in una data indicati nei registri di un campo di sterminio in Polonia o di un Comune francese<sup>12</sup>.

Speculare rispetto al caso *Dora Bruder*, quanto alla stessa concezione della scrittura, è *Sur la scène intérieure* di Marcel Cohen, uscito nel 2013: qui le fotografie che ritmano i capitoli del testo sono il referente reale di un racconto che vuole evitare la principale contro-indicazione della finzione narrativa, cioè quella di riempire i vuoti della memoria e dell'oblio:

Per quanto i fatti qui raccolti costituiscano altrettanti piccoli sedimenti, continuano a essere sempre troppo lacunosi e non sono in grado di abbozzare dei ritratti. Il tentativo di collegarli in forma di racconto avrebbe tutto della finzione e la finzione lascerebbe soprattutto intendere che l'assenza e il vuoto possono essere espressi. (Cohen 2014, 7-8)

La vocazione antifinzionale della scrittura di Cohen trova un supporto nelle immagini delle fotografie riprodotte, le quali servono da agganci al reale che impediscono al testo di prendere la

deriva della fiction. Come se la scrittura venisse da quelle immagini e ad esse per così dire ritornasse nella manifestazione della propria limitatezza, del suo carattere costitutivamente lacunoso. A tal punto che l'immagine fototestuale che si stabilisce nella memoria percettiva del lettore in un certo senso vada dall'immagine al testo e non viceversa. In qualche modo qui non siamo molto lontani dalle sperimentazioni effettuate da Annie Ernaux in *L'usage de la photo*, nel quale i testi sono variazioni/evocazioni prodotte o provocate dalle fotografie, che hanno un'evidente priorità non soltanto diacronica su di essi (Ernaux, Marie 2005).

Certamente la novità di tutta questa letteratura risiede nel fatto che l'oggetto fotografato costituisce in molti casi l'elemento che dà il via alla scrittura, e questo rappresenta una novità in rapporto alla priorità della testualità che precede l'era della fotografia. Un'era nella quale la fotografia è entrata a far parte della nostra esperienza in maniera pacifica al punto che si è recentemente parlato di naturalizzazione della fotografia: quest'ultima è un oggetto d'esperienza a fianco di altri e la scrittura può prender vita a par-

<sup>12</sup> Per un approfondimento della nostra lettura delle varie versioni di *Dora Bruder* in quanto fototesti, cfr. Piazza 2016.

tire da esso così come può mimarne lo sguardo che getta sulla realtà interiore e che traduce in scrittura.

#### 4. Supplementi di memoria e inneschi di scrittura

Gli esempi sin qui portati sono tutti tratti da una letteratura della memoria intesa come letteratura che elabora un lutto privato inserito in uno collettivo: la Shoah ebraica o quella armena, collocandosi in quel filone che viene anche chiamato delle «narrative di testimonianza» (Violi 2011, 329). Ma si possono indicare altri testi, concernenti la memoria personale o individuale, che hanno al loro centro delle vicende su cui non gravano le ombre tragiche della Storia. Si tratta, in alcuni casi, di quelli che sono definiti «fototesti autobiografici»<sup>13</sup>.

Per esempio il testo di Paul Auster intitolato *Portrait of an Invisible Man*, dedicato alla figura del padre dell'autore e incluso nel volume *The invention of solitude*, uscito in prima edizione americana nel 1982 (Auster 1997)<sup>14</sup>. Una serie di fotografie del padre ritrovate dal figlio dopo la morte del primo costituisce l'elemento che nel testo permette di conoscere davvero il proprio padre da parte del figlio: queste immagini diventano letteralmente «parte» del figlio e l'aiutano finalmente a elaborare la figura del padre. La cosa interessante è che esse hanno una funzione farmacologica, sebbene sul piano euristico paiano deludenti: «sembravano dovermi dire cose che non avevo mai saputo, rivelarmi verità nascoste» e tuttavia «gran parte delle foto non mi dissero nulla di nuovo ma mi aiutarono a colmare lacune, a confermare impressioni, a fornire prove dove non ne esistevano» (Auster 1997, 12-13). Di nuovo il termine lacune, che abbiamo già incontrato con Cohen: le fotografie completano qui le lacune ma in questo caso non sono riprodotte. Una di queste fotografie, la più curiosa, è riprodotta sulla copertina del libro, ma non rinvia ad altro che alla simbolizzazione del misto di leggerezza e di inafferrabilità che esala dalla figura di questo padre inadatto al matrimonio e dedito a un'auto-referenzialità sconcertante, della quale il figlio scopre le ragioni in un trauma familiare subito dal padre adolescente e sul quale questi ha tenuto il silenzio durante tutta la vita. Questa fotografia, più che documentare un evento accaduto al padre, in sé insignificante, è stata scelta dall'autore certamente a causa del suo potere sup-

<sup>13</sup> Per una loro possibile classificazione cfr. Coglitore 2016, 60-66.

<sup>14</sup> Si citerà l'edizione italiana del 1997 dal momento che essa riproduce in copertina la fotografia che compare sulla copertina originale del volume.

plementare, sul piano della finzione, in relazione alla testualità che essa è chiamata a illustrare: nella dissoluzione delle leggi della fisica, nella rappresentazione spaziale di un sincronismo di immagini che il nostro occhio è abituato a incontrare diacronicamente, la fotografia si fa metafora di un luogo interiore in larga misura insondabile o nondimeno misteriosa, che può essere esplorato attraverso una ricerca. L'immagine è particolarmente suggestiva, al di là del suo fascino retrò e dell'armonia geometrica che la contrassegna, in quanto fa allusione a un processo, a uno sforzo, a una storia che ha preso inizio di qui e che restituita alla testualità della narrazione, che nell'oggetto libro segue alla sua riproduzione (l'immagine ci appare infatti prima di aprire il volume stesso), ma non alla sua testualizzazione, che incontriamo dopo una trentina di pagine dall'inizio del libro<sup>15</sup>.

La scelta operata da Auster è significativa anche di un altro problema, che corre sotterraneo a tutta questo genere di letteratura, cioè il problema dell'irruzione del privato e dell'intimo nello spazio pubblico e della funzione chiave che svolge la fotografia nella dialettica che si crea tra l'esporsi e il ritirarsi. Invece di riprodurre le fotografie che mostrano il padre adulto, solo o in compagnia di certe compagne che hanno segnato in modo rapido la sua vita, fotografie a cui fa allusione nel testo, Auster preferisce una fotografia in cui il padre appare come un giovane di successo in uno studio di Atlantic City. La sua immagine è ritoccata facendolo sembrare a un partecipante di una seduta spiritica, restituendo così l'immagine di un fantasma di cui non è possibile incrociare lo sguardo, alzando un alone di mistero intorno all'interiorità di quest'uomo e impendendo all'osservatore di oltrepassare una soglia privata per mezzo del medium diretto dell'immagine, lasciando al testo questo compito. Ritroviamo così un problema già incontrato con *Dora Bruder* di Modiano.

Esemplare di una nuova tendenza della fototestualità è un altro testo autobiografico di Paul Auster, *Report from the interior*, uscito negli USA nel 2013, che contiene un album di fotografie situato alla fine del volume (Auster 2013). Qui fotografie di ordini diversi forniscono l'immagine visiva di oggetti e di esperienze raccontate in modo testuale, non come illustrazioni del testo, ma come il medium attraverso il quale il lettore può tentare di rivivere l'esperienza dell'autore, un'esperienza che rinvia a un passato pri-

---

<sup>15</sup> Cfr. Auster 1997, 31. Per un'analisi del rapporto testo-fotografia nel volume di Auster cfr. Albertazzi 2010, 34-42.

vato che si apre su quello collettivo nel momento in cui gli oggetti/immagini di questa esperienza sono oggetti/immagini che hanno segnato l'esperienza di ben precise generazioni vissute in un determinato contesto culturale, cioè l'America degli anni Cinquanta del secolo scorso. Che si tratti del gatto Felix protagonista dei fumetti e dei cartoni animati o dei tre campioni americani di baseball di origine ebraica, le immagini proposte e accompagnate da brevi citazioni tratte dal testo diventano come la porta girevole di una hall di hotel. Una porta che riunisce e connette lo spazio dell'interiorità con quello pubblico, l'immaginario di un bambino di Newark che cresce in una famiglia apparentemente normale e quello degli altri, bambini e adulti, che condividono il medesimo mondo di personaggi, oggetti, cronache nazionali ecc., ma anche al contrario, che collega un mondo che quei bambini oggi adulti conoscono dalla loro prospettiva singolare con la prospettiva singolare di Paul Auster, nella quale potranno in parte riconoscersi e in parte no, così che le immagini fototestuali che si formano nella loro mente nella sovrapposizione e integrazione del testo e dell'immagine non soltanto potranno riprendere vita dagli archivi in cui sono stoccate, ma potranno diventare così porose che sembreranno animate di vita propria.

La scelta dell'album che segue al testo mantiene tuttavia una sorta di priorità della scrittura sulla fotografia, anche se in una sorta di *relais* nel quale la seconda assume un ruolo cruciale, quello di condurre il lettore al traguardo, che ho appena cercato di descrivere.

Ben diverso è il caso di un libro sui generis, *The Innocence of objects* di Ohran Pamuk, (Pamuk 2012) uscito quattro anni dopo il romanzo *Masumiyet Müzesi* (Pamuk 2009) che rappresenta in formato cartaceo l'altra metà di un progetto che è all'origine stessa di questo romanzo, cioè la costruzione di un museo che contenga tutti gli oggetti reali contenuti in una storia immaginata raccontata in un romanzo che l'autore si è messo a scrivere nel medesimo tempo in cui si è dedicato alla realizzazione del museo, come lo stesso Pamuk rivela in *The Innocence of objects*:

Quando concepivo il museo e il romanzo, l'idea era collezionare ed esporre gli oggetti "reali" di una storia fittiva in un museo e scrivere un romanzo basato su questi oggetti. Allora non sapevo ancora che tipo di museo sarebbe stato e nemmeno la forma che avrebbe preso il romanzo. Tuttavia avevo la sensazione che concentrandomi sugli oggetti e raccontando una storia attraverso di

loro avrei reso i miei protagonisti diversi da quelli dei romanzi occidentali, più realistici e tipici di Istanbul. (Pamuk 2012, 15 trad. parzialmente modificata)

Il volume assomiglia a un catalogo di museo o a un libro d'arte, con la differenza che le immagini fotografiche non riproducono sempre oggetti presi singolarmente, ma in vari casi le vetrine che formano il museo o ancora delle vedute delle sale del museo. Il testo che accompagna le immagini è un testo supplementare in rapporto a quello del romanzo, contrariamente a *Report from the interior* di Auster: contiene riferimenti alla storia immaginaria raccontata in *Il museo dell'innocenza* ma anche alla storia degli stessi oggetti o agli scambi che l'autore ha avuto con i fotografi che hanno immortalato la Turchia del dopoguerra. Pure in questo caso le immagini fotografiche vengono dopo un primo grado di scrittura, il romanzo, ma rappresentano degli oggetti che l'autore ha raccolto o ha fatto costruire espressamente nel mentre realizzava questo primo grado di scrittura. Queste immagini risultano indispensabili però per la redazione del secondo grado di scrittura, cioè per la redazione dei testi che accompagnano le fotografie nel libro d'arte o catalogo del museo. Si crea così una circolarità sui generis tra scrittura, oggetti/realità e riproduzione fotografica che non ha precedenti e che ha il suo centro nella categoria iperrealista di oggetto, un oggetto double-face: intimo e pubblico, reale e finzionale e in rapporto al quale la fotografia assume uno statuto di duplicazione, di diffusione e di rappresentazione che in certi casi, ritagliando l'immagine, ha conseguenze veritative che vanno al di là della stessa presenza degli oggetti musealizzati. In effetti un conto è vederli nel contesto di una sala di museo, un conto è incontrarli nella loro riproduzione fotografica, che li rende oggetti veri, cioè vivi, catturati nella loro fruizione, come se fossero stati fotografati durante il loro uso.

### 5. La circolarità tra privato e pubblico

Dietro a testi come *Report from the interior* o *The innocence of objects* si avverte l'esigenza di ricostruire una trama che riunisca l'esperienza individuale con quella collettiva, in una tensione variabile tra spazio dell'intimità e sfera pubblica. Esistono dei casi in cui questa tensione è risolta in maniera coraggiosa e riuscita sul piano letterario, con un montaggio sapiente nel quale spazio intimo e spazio pubblico sono così intrecciati che vanno a creare una sorta di dimensione poliedrica nella quale il racconto individuale e

il racconto collettivo, la temporalità personale e la temporalità storica, ma anche letteraria, si fondono in uno scenario inedito e particolarmente suggestivo. È il caso di *Istanbul: hatıralar ve şehir*, di Öhran Pamuk, romanzo-saggio-autobiografia uscito nel 2003 (Pamuk 2006). Il titolo è traditore: non si tratta di un libro su una città ma sull'esperienza di una città – l'esperienza di una vita – che si fonda sull'estrazione dalla memoria infantile e adolescenziale dell'autore, in modo da produrre una vera e propria proiezione fototestuale nella quale l'aspetto di sogno, immaginario s'intreccia inestricabilmente con una cartografia urbana stratificata nelle epoche e anche con una cartografia bibliografico-testuale di una ricchezza considerevole. Il debito nei confronti di Proust è evidente, ma la sensibilità di Pamuk ricorda per certi aspetti quella del Benjamin di *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Lo stesso Pamuk, nel testo, definisce questo come un «libro di memorie». Istanbul contiene circa trecento fotografie in bianco e nero tra fotografie di famiglia, riproduzioni di quadri e di pagine di libri, più alcune fotografie scattate dall'autore stesso. La sola foto che rappresenta l'autore come questi è oggi, si trova nel paratesto – nella nota dedicata ai fotografi – ed è una foto in cui è in compagnia del fotografo Ara Gruler, l'autore di una gran parte di fotografie della città riprodotte nel libro e che è stato chiamato «l'occhio di Istanbul». La presenza delle fotografie è così massiccia che è raro trovare due pagine consecutive sprovviste di fotografie e l'alternanza tra foto private e pubbliche, cioè tra immagini che riproducono l'autore da piccolo, da solo o con i suoi genitori e con il fratello e immagini che riproducono il paesaggio urbano di Istanbul crea l'effetto desiderato dall'autore: riprodurre la città della sua infanzia, una città in bianco e nero come una fotografia nella quale gli interni delle abitazioni, l'inverno, le strade semibuie, la desolazione dei muri scoloriti delle vecchie case altoborghesi si mescolano con altri ricordi, quelli dei discorsi degli adulti che raccontano al piccolo Öhran com'era quando era piccolo, così che questi ricordi assimilati vanno a formare l'immagine interiore che l'autore possiede della propria infanzia e che ci restituisce in pagine impregnate di melanconia e lucidità.

La città della mia infanzia era una fotografia in bianco e nero, un mondo semibuio e grigio, almeno io me lo ricordo così, anche perché da sempre mi hanno attratto gli interni delle abitazioni, nonostante sia cresciuto nell'oscurità di una deprimente casa-museo. [...] A Istanbul mi è sempre piaciuto di più l'inverno che l'estate:

ancora oggi rimango a osservare i pomeriggi che arrivano presto, gli alberi senza foglie che tremano nel *poyras* [vento del nord] gli uomini con giacche e cappotti neri, sulle strade semibuie, che tornano a casa in fretta, nelle giornate di fine autunno o inizio inverno. Anche i muri dei palazzi antichi e delle *konak* [casa elegante] di legno ormai crollate, che adesso hanno preso il colore speciale di Istanbul, fatto di trascuratezza e desolazione, mi risvegliano dentro una dolce tristezza e un desiderio di contemplazione. (Pamuk 2006, 35)

Ma il mondo magico di sogno e di sdoppiamenti nel quale vive il piccolo Ohran e che lo vede crescere in una tristezza e in una melanconia che lo segneranno pure nell'età adulta – per anni Pamuk crederà nell'esistenza di un proprio *alias* che vive da qualche parte in uno degli edifici di Istanbul, un alias per la prima volta scorto in una fotografia, che funge dunque anche da strumento di duplicazione della realtà interiore! –, questo mondo abilmente raccontato nel libro, si rivela in se stesso essere la strategia di difesa di Ohran di fronte alle dispute continue dei genitori, alle loro sparizioni improvvise, all'impovertimento causato dai fallimenti del padre e dello zio e alle grandi liti familiari. E sebbene nel libro sia svelata l'origine psicologica di questo sentimento riportandola agli eventi esistenziali dell'autore, il sentimento stesso di tristezza ha un corrispondente culturale, epocale, nello stato d'animo che domina Istanbul e i suoi abitanti da circa un secolo: questa tristezza non è prodotta dunque soltanto dagli eventi personali del piccolo Ohran, ma anche dalla stessa città in cui questi vive, dall'ambiente nel quale è immerso e dalla lettura di quattro scrittori tristi e solitari.

Se certamente il testo non commenta le immagini, ci si può domandare se queste immagini illustrino il testo o lo completino per così dire nel duplicarlo e nel trasformare le immagini mentali suscitate dalla scrittura in un patchwork d'immagini fototestuali che sembrano nascere nella camera oscura del cervello dell'autore. Soprattutto queste immagini fototestuali proiettandosi nella nostra mente danno vita alla grande finzione di una Istanbul della tristezza e della melanconia vista attraverso gli occhi di un bambino-adolescente-giovane uomo e sono al medesimo tempo un tentativo elaborato e studiato di redenzione del passato attraverso il prisma di una microstoria. Il passato di Istanbul, un certo passato di Istanbul, è salvato grazie alla storia di un bambino melanconico che cerca di diventare pittore ma che a ventidue anni scopre la pratica della scrittura. L'esposizione della propria inti-

mità viene così giustificata con il recupero di un passato che ha l'ambizione di diventare museo.

In effetti c'è una tentazione museale in tutta questa letteratura della memoria, e non soltanto nella produzione di Pamuk, come risulta evidente dal progetto cui si è fatto cenno sopra, una tentazione che ha le sue radici nella strenua resistenza di chi si concepisce come un sopravvissuto, al di là del fatto che dietro di lui vi sia un'effettiva tragedia collettiva (Cometa 2011, 98-99). Come se tutta la letteratura della memoria fosse alimentata, resa possibile dall'esperienza della condizione di sopravvissuto che segna chi viene dopo i grandi stermini del XX secolo, soprattutto dopo la Shoah. E non è un caso se a trovare la sensibilità più raffinata e acuta per scrivere un grande romanzo fototestuale sull'11 settembre sia stato un autore di origine ebraica che aveva già scritto un libro per il quale per certi versi s'inserisce nel genere della letteratura della memoria: Jonathan Safran Foer (Foer 2006).