

A perdita d'occhio



87

Vittore Fossati
Origlio, Alessandria, 1981
da Appunti per una fotografia di paesaggio

Viaggio fototestuale in Italia:
temi, forme, supporti

In copertina: V. Fossati, *A perdita d'occhio*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati, *Viaggio in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2024. Per gentile concessione dell'autore e dell'editore



Indice

Giovanna Santaera, Viviana Triscari	
<i>Introduzione a 'Viaggio fototestuale in Italia: temi, forme, supporti'</i>	3

#1 Luoghi comuni

1.1 Marina Spunta	
<i>Viaggio in Italia: perdersi come «l'inquieto inizio di un viaggio verso l'ignoto»</i>	21
1.2 Caterina Martino	
<i>«Viaggio dentro le parole». Scrittura e immagini nell'opera di Luigi Ghirri</i>	37
1.3 Giada Cipollone	
<i>Foto-testi dall'isola. Venezia antropocenica</i>	53
1.4 Tommaso Casini	
<i>Breve viaggio nell'immagine alterata e inconsueta della Sicilia</i>	65
1.5 Simona Arillotta	
<i>Incompiuto. Per una rilettura del paesaggio italiano come fototesto</i>	81

#2 Memorie oculari

2.1 Lavinia Torti	
<i>La luce, il fuoco, i fantasmi: su Palermo ed Etna, quattro sguardi di ritorno</i>	95
2.2 Giovanni Salvagnini Zanazzo	
<i>Quasi un'autobiografia. Il fototesto enciclopedico in Emanuele Trevi e Filippo Tuena</i>	109
2.3 Massimo Schilirò	
<i>La strategia del paguro: l'album di famiglia di Michele Mari in Leggenda privata</i>	121
3.4 Chiara Portesine	
<i>Fotografie malgrado i fototesti: due «faldoni» di Vincenzo Ostuni</i>	135

#3 Corpi e istituzioni

3.1 Carla Rossetti	
<i>«Vedere il Fascismo»: esempi di fototestualità negli anni Trenta italiani</i>	149
3.2 Raffaella Perna	
<i>Un album di violenza di Stephanie Oursler: fototestualità, montaggio e politica femminista</i>	165

3.3 Marina Guglielmi	
<i>I fototesti manicomiali di Fabrizia Ramondino</i>	177
3.4 Valentina Mignano	
<i>La fototestualità di Oliviero Toscani tra dinamiche culturali e impegno civile: dall'annuncio dei Jesus Jeans a «Colors»</i>	187

#4 Atelier

4.1 Doriana Giudice	
<i>Genius Loci. La casa dell'Odin Teatret: per uno sguardo fotografico d'autore sul Terzo Teatro</i>	203
4.2 Gabriele Gimmelli	
<i>Cinema di carta. Aldo Buzzi e il Taccuino dell'aiuto-regista</i>	217
4.3 Alessandro Cenzi	
<i>«Limpidamente alla cieca». Su due occasioni fototestuali di Giorgio Vasta</i>	231
4.4 Massimo Schilirò	
<i>La stanza dei puzzle. Lo scenario della scrittura in Michele Mari, Asterusher</i>	243



Introduzione a Viaggio fototestuale in Italia: temi, forme, supporti*

a cura di Giovanna Santaera e Viviana Triscari

[...] Le cose disperse nello spazio
vengono avanti coi loro nomi,
sfiorandoci mentre passiamo.
Annotandole appena compaiono agli occhi,
si riesce a non avere ricordi né nostalgie di niente e di nessuno.

[...] Anche le parole sono richiami,
non definiscono mai niente,
chiamano qualcosa
perché resti con noi.
Se non le chiamassimo,
le cose sparse nello spazio
potrebbero di colpo partir via ognuna per conto suo,
in una diversa direzione del cosmo.
Non ci sarebbe più argine, né acqua,
e neanche la nozione d'uno spazio in cui essere dispersi.

G. Celati, *Verso la foce (reportage per un amico fotografo)* in
L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*

1. Fra parole e immagini: eredità, prospettive e itinerari

Il titolo ha alle spalle una storia. Di letteratura, di lettere che diventano un libro, di guida artistica, da Goethe a Stendhal; ci ricorda il mito della terra del sud, il mito del sole nella cultura germanica da Hofmannsthal a Thomas Mann. Ma ci ricorda molto altro. Che il viaggio in Italia è viaggio dentro l'immagine e vuol dire quindi storia dell'immagine in un paese dell'Europa dentro l'immagine dell'Europa (Quintavalle 2025, p. 8).

* Sebbene l'introduzione sia stata pensata, discussa e rivista insieme dalle autrici, la responsabilità della stesura dei paragrafi è così suddivisa: 1. e 6. è da riferirsi a entrambe; 2. e 4. a Giovanna Santaera, 3. e 5. a Viviana Triscari.

Con queste parole si aprivano gli *Appunti*, a firma dello storico dell'arte Carlo Arturo Quintavalle, posti a introduzione delle fotografie raccolte all'interno del volume *Viaggio in Italia* e seguiti dal racconto-reportage celatiano, *Verso la foce* (edito da Il Quadrante nel 1984 e ripubblicato Quodlibet nel 2024). Come quello, anche il nostro titolo ha alle spalle una storia «di letteratura, di lettere che diventano un libro», di mitologie, oggi come ieri da decostruire, e di immagini, mentali e materiali, la cui vitalità è garantita dalla dinamica instabile tra mutamento e persistenza nella quale si sostanzia la memoria culturale dell'Occidente; una storia duplice, fatta di fotografie e di parole che, combinandosi, non soltanto 'dicono' l'esistente ma pure lo costituiscono in quanto oggetto di rappresentazione e parte di un immaginario condiviso. La fototestualità, muovendosi entro i due poli che ne innervano la tradizione, indicività e fantasmaticità (Carrara 2024), contribuisce così a generare uno sguardo sul presente più articolato e mobile: se per un verso il fenomeno sembra infatti aver risposto a una rinnovata e generalizzata urgenza di ritorno al reale (Foster 1996), per l'altro ha invece fatto eco a una volontà di ampliamento e di apertura delle categorie del possibile, diffusasi nell'ecosistema mediale contemporaneo quale eredità delle avanguardie storiche. La riflessione di Quintavalle citata in apertura si appuntava sin da subito sulla novità dell'esperimento di Ghirri e del gruppo di fotografi che prese parte al progetto. Lo storico dell'arte riconosceva, infatti, «nell'intervallo fra l'idea della fotografia e il suo realizzarsi» – dunque nello scarto concettuale tra l'una e l'altro – non solo la marca teorica di tutta l'operazione ma pure vi vedeva il segno di un «passaggio obbligato di trasformazione della analisi della realtà del nostro, oppure anche di qualsiasi paese», concludendo che se la fotografia è anzitutto «idea della fotografia, dunque riflessione sul fare immagine» (ivi, p. 10), *Viaggio in Italia* affermava il completo ribaltamento di qualsiasi posizione estetica precedente.

Cosa significa, alla luce di quanto detto, riproporre oggi un nuovo viaggio fototestuale in Italia? Questa galleria rappresenta un tentativo di porre sotto gli occhi degli studiosi e dei lettori un'istantanea (certo, solo una delle molte possibili) entro cui passato e presente si trovano anacronisticamente ingaggiati al fine di mostrare come scrittura e fotografia, giustapponendosi, abbiano sollecitato – e sollecitino tuttora – interrogazioni teoriche e sistematizzazioni metodologiche. Lo statuto indisciplinato della fototestualità produce infatti, per dirla con Roland Barthes, oggetti di ricerca sempre nuovi (Barthes 1972), *livres à venir*, fino a qualche decennio fa marginalizzati dalle discipline di presunta appartenenza poiché ritenuti inclassificabili o minori. Ancora più spesso, forse, oggetti non debitamente indagati nella loro doppia natura proprio a causa dei vincoli settoriali imposti dai programmi accademici, ma la cui odierna ribalta, dovuta al *Visual Turn* che dagli anni Novanta informa la riflessione critica in ambito umanistico, ha impresso una svolta determinante sia sul fronte della ricezione che su quello della creazione.

L'ampliamento della definizione di letterarietà; lo scardinamento delle norme che regolavano i generi letterari tradizionali; il riconoscimento di autorialità doppie o condivise (Seligardi, Rizzarelli 2025); la necessità di studiare i modi di fruizione ibrida che avvicinano il fototesto all'ipertesto e, ancora, la risorgenza di un rigore tassonomico di marca strutturalista, sono – almeno in parte – esito della ‘scoperta’ di una genealogia fototestuale (Cortellessa 2011) e con essa della necessità di trovare gli strumenti adatti a interpretarne le forme e i temi, ponendo le une e gli altri in rapporto con la storia (Rizzarelli 2019; Colucci, Trapassi 2024). In tempi ancor più recenti, all'incontro fra *Visual Studies* e teoria letteraria (Cometa 2016; Carrara 2020) – cui il *boom* del libro ibrido ha ampiamente contribuito – bisogna riconoscere l'indubbio merito di aver determinato il volgersi dell'attenzione verso la dimensione materiale della letteratura (Baetens 2018; Bremer 2020; Cortellessa, Meneghelli 2024), stimolando un discorso sempre più autenticamente interdisciplinare.

La fotografia fototestuale è stata poco approfondita negli studi di ambito visivo, che hanno fatto riferimento a essa dal punto di vista del fotogionalismo, dei fotoracconti, dei fotoromanzi, dei fotodocumentari, dei fotolibri o dei libri d'artista fotografici (Criscione 2020). Solo poche ricerche si sono soffermate, a livello internazionale e italiano, sul riconoscimento della sua specificità intermediale (Scott [1999] 2007; Brunet 2009; Beckman, Weissberg, 2013). La scrittura appare ora per la fotografia come un «linguaggio complementare», una relazione talvolta «necessaria per un esperimento del messaggio veicolato» (Casero, Marzi 2024, p. 5). Il modo in cui la costruzione discorsiva fotografica si inserisce e muta a sua volta (in termini di codificazione, generi e pratiche estetiche) nei fototesti è ancora in fase di elaborazione. L'approccio comparatistico (Cometa, Coglitore, 2016; Carrara 2020) ha posto le basi per lo studio delle forme fototestuali concentrando l'attenzione sul supporto del libro (senza escludere altre possibilità), sulle retoriche verbovisive legate ai regimi scopici, sul layout e gli elementi paratestuali, e sulle implicazioni del rapporto fra referenzialità e distanziamento dal reale dato dall'incontro tra componente verbale e fotografica. Rispetto a questi assi, di recente è stato anche proposto un approccio di analisi cognitiva che si concentra però più sulle traiettorie di lettura e visualizzazione dei punti di contatto fra parole e immagini, creando modelli astratti che cancellano e non applicano lo stesso principio a tutto il contenuto e alla struttura interna delle fotografie (Schmitt 2022). Come propone Fontcuberta, invece, non solo dobbiamo tener conto della superficie delle immagini, vista sempre come uno specchio particolare che può riflettere il reale e al tempo stesso dar vita a una rappresentazione propria, ma analizzare anche ciò che si nasconde e ciò a cui si lega l'immagine producendo una discorsivizzazione che rimanda, per esempio, a questioni politiche, culturali, estetiche e a diffe-

renti usi comunicativi e di lettura (Fontcuberta 2024). I contributi di questa galleria mostrano quindi come, anche limitandoci soltanto al solo formato del volume, sia in ambito letterario che fotografico, non si tratti solo di libri con fotografie o libri di fotografie con testi ma di interpretare caso per caso le varie «esperienze creative» (Valtorta 2024, p. 12). Individuata una conformazione verbovisiva è possibile adottare, come fanno molti studiosi e studiose in questa sede, una valutazione filologica e archeologica sui singoli prodotti che tenga conto della loro genealogia e/o delle rimediazioni successive. Le immagini possono fungere, come si vedrà, da termine *ante quem*, fonte, ispirazione, risorsa per la componente verbale (e viceversa) o essere il risultato di una realizzazione congenita. Oltre gli scambi e i conflitti fra i due media di partenza bisogna esaminare, come suggeriscono autori e autrici, anche la loro narratività visuale interna, del e fra il verbale e il visivo, come propone anche Purgar (Purgar 2019, pp. 147-172). Serve inoltre prestare attenzione in maniera indipendente, seguendo molti dei contributi qui editi, anche alla singolarità degli elementi presenti nella cornice del fototesto preso in esame. Ciò significa che, così come per la componente verbale non è possibile pensare che essa rimanga inalterata ove sia espunta dall'oggetto ed epurata della componente visiva (a parte i possibili rimandi interni), allo stesso modo le fotografie (poste anche soltanto in sezioni apparentemente indipendenti, successioni in sequenze o isolate sulla pagina) risultano inserite in un supporto e in un ecosistema tale che ne fa altro dagli scatti originari. Senza questa considerazione possono venir meno quelle idee espresse da Quintavalle per *Viaggio in Italia* intorno alla «messa in codice» e «stesura della fotografia», principi connessi ed estendibili alle parole (Quintavalle 2025, p. 7).

Tornando alla storia, o per meglio dire alle storie, che il nostro viaggio fototestuale suggerisce, in questa galleria si ritrovano fototesti pubblicati dalla fine dell'Ottocento a oggi, accomunati per lo più dalla forma libro ma non solo. Al di là delle differenze strutturali, di cui parleremo meglio di seguito, preme ricordare che molti di questi non erano pensati o presentati come 'fototesti'. Il loro status fototestuale viene riconosciuto e analizzato in questa sede per ogni produzione facendo leva da un lato sulle indicazioni di metodo già delineate dagli studi comparati e, dall'altro, integrando nuovi spunti, provenienti da vari ambiti. Quello che appare certo, a monte di tali lavori, è il bisogno e la ricerca di forme di comunicazione uniche in grado di confrontarsi con i campi di partenza, letterario e fotografico, da cui questi hanno origine, ridefinendone i confini e le possibilità di connessione, insieme agli altri domini intercettati (nel nostro caso per esempio quello dell'arte, del giornalismo, del movimento femminista, dell'antropologia, della pubblicità, del teatro, del cinema, ecc.). Durante la pubblicazione queste opere hanno spesso incontrato pro-

blemi terminologici di autodefinizione o di inquadramento. Le formule di volta in volta adottate non solo a livello di analisi accademica ma anche di produzione e ricezione sono comunque utili sul piano teorico in ottica filologica e archeologica sia per la loro collocazione nell'alveo di eventuali tradizioni letterarie, fotografiche, artistiche (ecc.) che per il tentativo di riconoscere talvolta, quando sottolineano il loro tratto ibrido, pur nella vaghezza o trasversalità degli ambiti, i fototesti come mezzi espressivi che portano con sé un carattere inedito. Per fare degli esempi sparsi tratti dagli oggetti di questa galleria: 'libri fotografici', in cui il testo è parte integrante del progetto e in cui le strutture sono frutto anche di rielaborazioni di varie forme di fotolibri come album, atlanti, ecc.; 'catalogo', per opere verbovisive narrative; 'racconto', riferito sia a testi che alle foto; 'autobiografia nella luce'; 'libro strano'; 'quasi-romanzo' o 'quasi-autobiografia'; 'autobiografia per feticci'; 'faldoni', riferibile a lavori che contengono sia parole che immagini; 'libretto', 'scherzetto' per Munari; formule che viaggiano tra letteratura, fotografia e giornalismo (reportage, inchieste, indagini, foto-racconti, racconti di viaggio, ecc.); ecc..

Sulla scia dell'esperimento rappresentato dal volume di Ghirri, Leone e Velati, il 'viaggio' all'interno della fototestualità in Italia è composto qui da una serie di percorsi fra temi, momenti storici e contesti geografici differenti in cui tali sistemi linguistici ibridi si snodano mediante stimoli concomitanti, contrasti e fusioni, sempre in risposta però a specifiche necessità d'espressione. Questi rappresentano solo alcuni esempi delle matrici tematologiche rinvenibili legate alla fototestualità: nel nostro caso si tratta di luoghi, memorie, corpi e istituzioni, e atelier. Il secondo livello di attraversamento è legato ai variegati modelli in cui la modalità fototestuale si inserisce plasmandone prassi, generi e configurazioni in maniera talvolta combinata. Solo per fare alcuni esempi presenti: romanzi, enciclopedie, autobiografie, ritratti e autoritratti, *memoir*, diari, racconti di viaggio, reportage, guide, collage, montaggi, cataloghi, atlanti, fotolibri, libri d'artista, album, antologie, produzioni politiche, sociali e/o militanti, esperimenti poetici, saggi, tour visivi, progetti fotografici di varia natura, inchieste, produzioni editoriali in rivista, iconotesti, progetti multimediali, ecc. Queste direzioni, più che costituire un'esposizione che sappia ridurre e inglobare tutte le traiettorie possibili, si presentano come punti di accesso che invitano a ulteriori perlustrazioni, altrettanto aperte e multidirezionali. Attraverso questa mappa per punti d'osservazione fototestuali si possono esplorare qui alcune storie della fototestualità in Italia, conoscere differenti prospettive creative ed entrare in contatto con varie morfologie.

2. Luoghi comuni

Il titolo di questa sezione, che rimanda all'idea di un discorso stereotipico, può apparire quasi come un controsenso rispetto alla capacità dei «geofototesti» (la formula è stata coniata e proposta da Giulio Iacoli all'interno del progetto PRIN 2020 *Fototesti: retoriche, poetiche e aspetti cognitivi*) di ridefinire il rapporto fra narrazioni, soggetti e ambienti fuori dalle visioni e idee più consuete. Il riuso dell'espressione *luoghi comuni* è adottato qui per indicare il cambiamento di idee e visioni che i fototesti possono favorire rispetto alla riabilitazione delle relazioni fra mondo, individui e rappresentazioni che tali opere consentono, seguendo differenti vie.

I fototesti legati a specifiche aree, spazi e territori, facendo riferimento agli scritti di Luigi Ghirri sulle narrazioni paesaggistiche, non possono che essere «frammenti dispersi»; gli unici che possiamo cogliere anche in un «*paesaggio familiare*» che, in realtà, se ci si ferma a osservarlo (anche rispetto alla componente umana), ci appare tutto da comprendere (Ghirri 2021, pp. 137-138). Nel pensiero ghirriano legato ai luoghi c'è un altro motivo d'interesse per i nostri studi fototestuali. Essi:

Aspettano forse nuove parole o nuove figure, perché quelle che conosciamo sono da troppo usurate, e perché molti non sono stati solo mutamenti del paesaggio, quanto cambiamenti del vivere. In tutto questo mi sembra di leggere, soprattutto, una sorta di stato di necessità affinché il paesaggio di cui parliamo, luogo del presente, si trasforma e non rimanga luogo di nessuna storia e di nessuna geografia (*ibidem*).

Su questa scia, Marina Spunta e Caterina Martino aprono la sezione mostrando come il macrocosmo fototestuale di processi creativi e opere ricollegabili all'esperimento collettivo di *Viaggio in Italia* del 1984 costituisca, soprattutto per Luigi Ghirri e Gianni Celati, il punto di svolta nella storia della fototestualità italiana rispetto ai *topoi*, rappresentativi del Paese, di longeva tradizione culturale. L'insieme di scritti, fotografie e «*consonanze fototestuali*» da loro prese in esame esplicita il bisogno di rimettere in discussione le coordinate visive e di pensiero sia sul paesaggio che sui media coinvolti, fino ad aprire dei percorsi euristici all'insegna dell'«erranza» e del «perdersi» di ascendenza benjaminiana. Queste scritture visuali, che stabiliscono delle «relazioni dialettiche», talvolta anche in *absentia*, consentono la condivisione di ragionamenti sulla restituzione delle percezioni e propongono una forma di lettura e 'leggibilità' tanto del Paese che dei fototesti più stimolante.

Seguendo questa metodologia, i contributi successivi si muovono fra spazi e fototesti che potremmo definire 'topici': opere cioè in cui alcuni luoghi diventano tanto sul piano del contenuto che della forma orizzonti fisici e simbolici al di là dei loro confini temporali e contestuali. Nei contributi di Giada Cipollone e Tommaso Casini, per esempio, l'area lagunare e insulare di Venezia (analizzata a partire dal *Catalogo delle Onde* del 2024 con testi di Tiziano Scarpa e fotografie di Anna Zemella) e quella della Sicilia diventano paradigmi per ulteriori confronti: nel primo caso con le similitudini e differenze rispetto alla fragilità ambientale e alle stratificazioni culturali della città di Matera (in *MaterVenezia* del 2024 con scritti e scatti di Andrea Semplici); e, nel secondo, con le questioni di sviluppo industriale e urbano che hanno investito tutto il Meridione dagli anni Cinquanta a oggi.

Per il primo gruppo, Giada Cipollone, analizzando alcuni esperimenti editoriali della casa editrice Wetlands, propone di tener conto della «specificità della condizione» di un luogo nel «processo creativo», che nel fototesto su Venezia e Matera sono dati dal loro carattere isolato, transitorio ma anche e soprattutto come insiemi di relazioni naturali e culturali, che muovono oltre il dicibile e visibile o il già detto e rivisto. Gli «eco-sistemi fototestuali» presi in esame sono in grado così di agire su una visione pedagogicamente postantropocenica dei luoghi, sulla pluralità di pensieri/visioni/voci di soggetti (anche non italiani) che li attraversano e sul loro riconoscimento meno immediato come paesaggi di vita, memorie, affetti, storie, comunità ed esperienze quotidiane. Le letture verbovisive spingerebbero i fruitori ad acquisire una consapevolezza simile della complessità delle entità ambientali e della necessità di un cambiamento di prospettiva sulle stesse, a livello reale quanto sul piano delle produzioni comunicative.

Tommaso Casini mostra però, esplorando molteplici narrazioni sull'insediamento di grandi industrie in Sicilia e sugli effetti successivi, il possibile «rovesciamento della percezione» che può dar vita a un duplice uso 'critico' della fototestualità sul piano politico, sociale ed economico: da un lato può modellare altre mitologie, dall'altro diventare mezzo di «contrasto» di fronte a certe formule e figurazioni dei territori.

I progetti multimediali di natura fototestuale, come quelli del collettivo di Alterazioni Video sui paesaggi incompiuti nel Sud Italia, analizzati da Simona Arillotta, risemantizzano e presentano invece un'altra 'perdita'. Non si tratta più soltanto dello smarrimento umano durante un viaggio nel racconto di un'area ma della scomparsa del concetto concreto di paesaggio italiano in sé. Questo può essere reso di nuovo visibile, reimmaginato e riabilitato attraverso la produzione di un fototesto ma anche, come propone l'autrice, estendendo alla sua analisi i principi che stanno alla

base della fototestualità. Secondo la studiosa, ciò può avvenire seguendo le idee di Iovino, se il paesaggio, al pari di un fototesto, è concepito come una «*texture* di significati, esperienze, processi, sostanze, incontri di azioni, discorsi, immaginazione e forze fisiche».

3. *Memorie oculari*

La seconda sezione tematica presenta una maggiore omogeneità interna dovuta alla comune matrice letteraria dei contributi che ospita. Il profilo critico degli autori e delle autrici dei quattro saggi (Lavinia Torti, Giovanni Salvagnini Zanazzo, Massimo Schilirò, Chiara Portesine) ha difatti come conseguenza l'adozione di categorie analitiche e prospettive teoriche desunte soprattutto dall'ambito degli studi letterari, sebbene poi riconfigurate entro una cornice marcatamente interdisciplinare e sempre attenta alla comprensione delle dinamiche attive tra verbalità e visualità. In secondo luogo, i fototesti oggetto d'analisi in *Memorie oculari* ci pare partecipino di quel canone iper-contemporaneo individuato e mappato da Andrea Cortellessa, ormai più di un decennio fa, all'interno del panorama della narrativa italiana con l'antologia *La terra della prosa* (edito da L'Orma nel 2014). Un canone 'impuro' e resistente, atto a contrastare l'omogeneizzazione proposta da certa editoria *mainstream* in difesa del principio della *bibliodiversità*, nozione impiegata per la prima volta all'interno della *Dichiarazione Internazionale Editori Indipendenti per la Tutela e la Promozione della Bibliodiversità*, frutto di un incontro svoltosi a Parigi nel 2007 per volontà dell'*Alliance des éditeurs indépendants*.

La declinazione tematica da noi proposta risponde, non a caso, ad una tendenza assai 'forte' nell'odierno ecosistema letterario: il genere autobiografico – va da sé, intrinsecamente legato al tema della memoria – tramite il ricorso sempre più frequente all'inserzione dell'immagine fotografica ha ampliato enormemente le sue possibilità formali (Marchese 2014; Coglitore 2014, 2025), complicando la meccanica del ricordo o, almeno, quella della sua messa in scena. Tuttavia, la relazione tra memoria e fotografia, come ci ricorda Chiara Portesine nel contributo che chiude la sezione, interpella non solamente l'io che si specchia nella scrittura ma anche (e ci piacerebbe dire soprattutto) il soggetto preso nel suo rapporto con la coscienza storica e collettiva, facendo della fotografia (traumatica) il rimosso della scrittura (Rizzarelli 2023).

Ad aprire *Memorie oculari* è il saggio di Lavinia Torti dedicato a due fototesti, *lato sensu* autobiografici, entrambi editi da Humboldt Books all'interno della collana «Kosmos»: *Palermo. Un'autobiografia nella luce* (2022) di Giorgio Vasta e Ramak Fazel ed *Etna. La lingua del fuoco* (2024) di

Nadia Terranova e Stefano Graziani. Un accostamento che trova spiegazione non soltanto nella prossimità geografica dei luoghi narrati e fotografati (Palermo e l'Etna) ma anzitutto nel ri-volgersi dello sguardo autoriale verso una Sicilia che è stata abbandonata e ove si compie l'esperienza del ritorno. Il *nostos* – individuato da Torti come tema fondamentale nei due fototesti – ha così per esito un vedere che è sempre anche un ricordare e che in entrambi i casi si trova complicato dalla presenza di «due sguardi forestieri, quelli dei fotografi» (Torti). Il racconto dell'io in Vasta e Terranova convive in modi strutturalmente diversi con le rappresentazioni fotografiche di uno spazio duplice, in quanto affettivamente marcato per chi scrive, ignoto e straniero per chi lo ritrae con la macchina fotografica.

Giovanni Salvagnini Zanazzo riflette, a partire da una serie di riferimenti teorici di matrice francese (M. Beaujour 1980; L. Demanze 2015), su una tra le molte forme di racconto del sé presenti nella produzione narrativa della contemporaneità: la finzione enciclopedica. Una tipologia nella quale si «intrecciano costantemente le gerarchie del mondo e le scansioni interne all'individuo, moltiplicando i luoghi di frizione tra il macrocosmo e il microcosmo intimo» (Demanze 2015, p. 289). *Sogni e favole* di Emanuele Trevi (pubblicato da Ponte alla Grazie nel 2019) e *Le galanti* di Filippo Tuena (edito da il Saggiatore, 2019) sono rubricabili all'interno di questo particolare sottogenere. In entrambi i testi l'autore individua, infatti, un «quoziente enciclopedico» dato dalla presenza di 'immagini d'arte' (riproduzioni di dipinti, fotografie) la cui funzione nell'economia dell'opera si scopre doppia e paradossale: da una parte esse sono agenti di corrosione formale, ovvero destabilizzano la struttura tradizionale del *récit* autobiografico, dall'altra si fanno strumento eterodosso di espressione di un io che può ormai dirsi solo rifrangendosi.

Il contributo che Massimo Schilirò dedica a *Leggenda privata* di Michele Mari (uscito per Einaudi nel 2017) intreccia il discorso sul dispositivo fototestuale autobiografico nella forma dell'atlante con quello tematico del «fare casa del melanconico» (Schilirò). L'autore mostra come il rapporto tra scrittura e fotografia nel fototesto 'privato' di Mari sia di natura anzitutto derivativa. Se la prima è infatti generata dalla disseminazione tra le pagine delle foto tratte dall'album di famiglia, e in questo senso è detta «vampira», la fotografia – per contro – simboleggia l'inconscio del testo, ovvero ciò che consente di farne l'archeologia.

Chiude la sezione il saggio di Chiara Portesine, *Fotografie malgrado i fototesti: due «faldoni» di Vincenzo Ostuni*. Qui l'interrogazione concernente il rapporto tra memoria e scrittura oltrepassa la limitata dimensione individuale, esce dalla gabbia dell'auto-finzionalità per farsi discorso, stavolta poetico e politico, sulla storia traumatica dell'Occidente, sul 'dolore degli altri' reso visibile per mezzo dell'immagine fotografica. Dell'intero *Faldone*, «opera-cantiere» avviata da Ostuni nel

1992 e ancora *in progress*, l'autrice analizza due sezioni: nel faldone 44 il poeta recupera – in un dialogo ininterrotto con Georges Didi-Huberman – le quattro foto scattate da un membro del *Sonderkommando* di Birkenau nell'agosto del 1944; in *WIP*, un «icono-faldone», diciassette poesie sono puntellate dalle immagini del fotoreporter Valerio Bispuri, scattate durante un progetto sulle carceri in Sud America (redatto per i tipi Encerrados nel 2014). Portesine lega l'analisi formale delle opere e il discorso genetico sulle stesse ad un più ampio tentativo di meditazione circa la responsabilità della (foto)letteratura per il costituirsi di una coscienza storica occidentale.

4. Corpi e istituzioni

Nel capitolo dedicato a *Fotografia e pornografia* Franco Vaccari si interroga sul ribaltamento del rapporto tra immagini, realtà e desideri legati per lo più alla visibilità dei corpi e al rapporto tra un'immagine ginecologica e una fotografia considerata 'oscena'. Anche in quest'ultimo caso: «Passando da un contesto all'altro esse possono scambiarsi perfettamente i ruoli e quella che era nata come una fredda e distaccata rilevazione di dati può diventare una surriscaldata traccia di esistenza, una provocazione visiva» (Vaccari 2011, p. 39). Se assumiamo l'idea etimologica di osce- no anche come ciò che deve stare fuori dallo spazio discorsivo, possiamo trovare allora una chiave di lettura per i fototesti di questa sezione che, per il macrotema 'corpi e istituzioni', esplorano l'esperienza del fascismo, dei movimenti femministi, delle condizioni manicomiali e delle relazioni fra soggetti ed eco-sistemi mediatici in età contemporanea. A differenza di quanto proposto da Vaccari, però, la capacità di modellamento della stessa realtà attraverso la cosa rappresentata e lo spostamento dell'attenzione dalla struttura dell'immagine (nel nostro caso dei fototesti più in generale) al «contesto», l'«orizzonte d'attesa in cui viene immessa», l'«uso», la «volontà di regia» al suo interno e le «smagliature» degli aspetti del reale (che comunque possono emergere) sono assunti a monte come una strategia intenzionale delle creazioni fototestuali individuate (*ibidem*).

Carla Rossetti analizza le produzioni con cui il regime, in occasione della *Mostra della Rivoluzione Fascista* del 1933, ha messo in atto un progetto editoriale multiplo che piega alle proprie 'retoriche' le dinamiche fototestuali per plasmare attraverso l'arte il consenso e il modello nazionalistico della visione del mondo inserendosi all'interno di un percorso storico più ampio. I volumi analizzati mostrano, al di là della propaganda, la rimediazione di prassi avanguardistiche e gli effetti dello «stordimento sensorio», ottenuto anche tramite il lavoro grafico di *lettering* e impagi-

nazione tipografica di alcuni «pensatori-tipografi». Si generano così «motivi» e «direttrici» di un «sapere che può essere esplorato visivamente» in cui, come sottolinea l'autrice, si esercita tutta la (non)contraddittorietà della realtà e la sua percezione.

Rimediando tradizioni artistiche, editoriali e fototestuali, il libro d'artista di Stephanie Oursler *Un album di violenza*, pubblicato in Italia nel 1976 da Edizioni delle donne, analizzato da Raffaella Perna, si appropria e usa come strumento di lotta e denuncia del movimento femminista modelli come quello del fotolibro, dell'album, dei calendari erotici e dei cataloghi delle produzioni fotogiornalistiche per narrare e rendere visibili tramite la forma del libro d'artista fototestuale le violenze e i disciplinamenti di genere e di classe esercitati su soggetti femminili, a partire dalla loro cancellazione come tali.

Marina Guglielmi ripercorre l'«evoluzione del racconto visuale» manicomiale in Italia sottolineando la differente visione intorno all'immagine di libertà dei volti e della festosità di alcune esperienze storiche di manifestazione della propria presenza nella società da parte delle persone affette da disabilità intellettive, con un invito a guardare la produzione sul tema andando oltre gli studi dedicati allo status edilizio e alla considerazione antropologica delle storie e delle immagini raccolte. Le fasi fototestuali individuate dall'autrice (di «cambiamento» nella battaglia per la deistituzionalizzazione, di «svuotamento» e di «rinnovata denuncia») accompagnano le trasformazioni, le testimonianze e il ritorno dell'attenzione verso luoghi e soggetti, resi oggi ulteriormente invisibili o mutati in altre vesti. Si tratta di una produzione, come nota la studiosa, che delinea «nuove voci autoriali», spesso in dialogo fra loro, a cui bisogna guardare concentrandosi sul rapporto di «svelamento» in essere tramite le parole e le immagini tra luoghi, corpi singoli e collettivi.

A poca distanza, infine, dalla scomparsa del fotografo-scrittore Oliviero Toscani, Valentina Mignano ne recupera visioni e prassi fototestuali a partire dall'esperienza della rivista «Colors» all'interno di un sistema mediatico più ampio, giornalistico e pubblicitario. L'autore è noto per l'adozione di un principio di «comunicazione visiva» volto anche alla creazione di nuove forme espressive orientate alla critica creativa spesso provocatoria verso il sistema dei media e il loro pensiero intorno a questioni politiche, culturali, sociali, economiche e storiche. Attraverso una pratica di autorevisione delle proprie campagne, alimentando un dibattito spesso acceso, il fotografo-scrittore ha messo in discussione vari temi: la centralità globalizzante dell'Occidente, i ruoli di genere e sessuali dei soggetti e i tabù legati anche a conflitti, la pena di morte, le questioni ecologiche e le diversità umane. Gli esempi proposti, in particolare, esaminano alcune strategie omologiche della fototestualità del suo entourage volte a una «ricercata chiarezza» e un racconto della complessità dei soggetti ritratti attraverso «gli sguardi [di quella] umanità», anche per mez-

zo della riflessione verbale. Il montaggio fototestuale di Toscani trova dei rimandi intorno al tema della 'leggibilità' di testi e immagini (che ricorre da altre parti nella Galleria) e al lavoro di design di personalità come Bruno Munari.

5. *Atelier*

La sezione *Atelier*, laddove il lemma è da intendersi nella sua accezione più vasta di luogo deputato a qualsiasi tipologia di creazione artistica, accoglie contributi eterogenei. I quattro saggi che la compongono sono raccordabili tra loro in quanto i testi che hanno per oggetto simulano una sorta di riduzione bidimensionale, in forma libro, del laboratorio reale e/o mentale dell'autore/autrice. La rappresentazione dell'*atelier* del pittore, come dello *studiolo* dell'intellettuale, insieme al sistema degli oggetti che questi ospitano, sono *tópoi* di lungo corso nella tradizione letteraria e figurativa occidentale. E proprio in quanto tali, le loro raffigurazioni, materiali e immaginarie, hanno subito modificazioni e allargato a dismisura le rispettive declinazioni morfologiche, mantenendo tuttavia intatta la loro funzione di spazi-manifesto, figure metonimiche di un fare e di una poetica (Hamon 2001). Lo spostamento tropologico proposto dal titolo ha permesso, dunque, l'apertura verso una molteplicità di scenari poetici (Stoichita 1993), convogliando teatro, cinema, letteratura entro una metafora unica attraverso la quale gli autori e le autrici ci hanno restituito la singolarità dei meccanismi creativi confluiti entro lo spazio della pagina.

Quanto mai compositi si presentano al lettore/spettatore sia i materiali che costituiscono *Genius Loci* (preso in esame da Doriana Giudice), atlante della memoria e documento dell'esperienza di vita e teatro di Eugenio Barba e compagni, tanto quelli riuniti nell'originale *Taccuino dell'aiuto-regista* (1944) di Aldo Buzzi (analizzato da Gabriele Gimmelli), opera-sedimento del lavoro svolto sui set cinematografici. Gli ultimi due contributi di *Atelier* (di Alessandro Cenzi e di Massimo Schilirò) ritornano all'interno del 'campo letterario' contaminandolo con riflessioni di matrice estetica e culturologica: il riconoscimento dell'omologia tra il *non-dire* e il *non-vedere* quale sorgente della scrittura di Vasta e l'erudito percorso sul tema della scena d'invenzione, passando dal *white cube* allo *studiolo* di Sant'Agostino, da Calvino a Mari, attraverso «il motivo delle cartacce».

Il contributo di Giudice, dedicato all'eteroclito fototesto *Genius Loci. La casa dell'Odin Teatret*, ci conduce dentro le stanze di un luogo reale, ma altamente simbolico, oramai scomparso. La dimensione eclettica del libro-oggetto, esito di un'autorialità tripartita (Galli, Barba, Varley), traduce la natura organica e complessa dello spazio dell'Odin Teatret. Nonostante la dinamica fototestuale

tra parola e immagine venga ricondotta alla forma aperta e multidirezionale dell'atlante, Giudice attribuisce al fotografo, Francesco Galli, un primato quasi registico, indicandolo quale autore del «montaggio drammaturgico» di questo eccentrico libro-teatro-casa.

Gimmelli analizza il *Taccuino dell'aiuto-regista* (1944) di Aldo Buzzi, libro 'd'artigiano' più che d'artista – come viene definito nel contributo – realizzato di concerto con l'amico grafico Bruno Munari. Gimmelli, dopo aver ripercorso le vicende editoriali del *Taccuino*, si concentra sulla sua genesi, esaminando il variegato materiale figurativo che lo compone e illuminando le dinamiche che quest'ultimo instaura con la parola scritta. Diario di lavoro, *assemblage*, opera-deposito, il libro di Buzzi si offre quale fulgido esempio di oggetto artistico tanto affascinante quanto inclassificabile.

Il contributo di Cenzi indaga i processi generativi della scrittura di Giorgio Vasta a partire da due occasioni fototestuali *Mio padre e mia madre sono un bagliore* (2012) e *Storia fantasticata di una foto* (Humboldt 2019). L'autore, mettendo in parallelo il motivo narrativo dell'erranza con quello della visibilità imperfetta, rinviene un rapporto di derivazione tra la parola letteraria dello scrittore palermitano e l'estetica fotografica dell'errore (Cheroux 2003). La velatura e il riflesso si danno, in entrambi i casi e paradossalmente, come condizioni necessarie al vedere, presupposti per il costituirsi di un regime del possibile accanto a quello del reale.

Chiude la sezione – e l'intera galleria – un secondo saggio a firma di Schilirò, dedicato ad *Asterhusher* di Michele Mari e Mario Pernigo (pubblicato da Corraini nel 2017). L'autore ci guida attraverso le pagine del libro-atelier per spiare 'la scena dell'invenzione', inquadrando ancora una volta l'analisi dei meccanismi fototestuali presenti nell'opera entro un più ampio orizzonte tematico e interdisciplinare, ove l'immagine dello *studiolo* dell'intellettuale si sovrappone a quella dell'*atelier* dell'artista.

6. Post-scriptum militante

Se in Italia è consentito citare liberamente una poesia per motivi di studio e ricerca scientifica, non è altrettanto possibile costruire la propria ricerca sulle e con le immagini. Le curatrici di questa galleria colgono l'occasione per sottolineare e denunciare gli effetti, il rischio e le implicazioni derivate dalla mancata tutela della libertà di citazione delle immagini (diritto potenzialmente garantito dall'art. 70 della L. 633/1941) che è subordinato al diritto d'autore e ai difficili meccani-

smi di individuazione e contatto dei detentori e ai costi richiesti talvolta per la concessione della pubblicazione delle immagini. Tali questioni sono complicate, nel caso dei fototesti, dalla moltiplicazione delle entità responsabili e dal variegato statuto delle fotografie (immagini di immagini come fotoriproduzioni e soprattutto oggetti parte di specifiche opere che mantengono però in alcuni contratti un diritto proprietario anche rispetto alle case editrici come 'singoli scatti', che non coincidono con la loro riproduzione all'interno delle pagine dei fototesti).

È, infatti, proprio la natura degli oggetti che indaghiamo, come pure la postura dalla quale cerchiamo instancabilmente di comprenderli, a dichiarare con lapalissiana evidenza l'aggravio generato dai suddetti impedimenti sul discorso scientifico, sulla sua diffusione e corretta ricezione. Nei fototesti, negli iconotesti, nei libri d'artista, come in tutte le configurazioni assunte dalla relazione verbovisuale (incluse quelle eccedenti il formato del libro), l'elemento iconico, lungi dal rappresentare un di più, un corredo ornamentale o un supplemento esegetico, è parte del discorso del testo. Non lo integra bensì lo costituisce, secondo un rapporto doppiamente reciproco attraverso cui, durante l'atto di lettura/visione, la significazione si produce. Negare alle immagini la loro funzione e il loro spazio, 'ammutilarle' attraverso un disciplinamento burocratico significa ostacolare quel fondamentale processo di alfabetizzazione visuale (Elkins 2008), fortunatamente già avviato da decenni su più fronti, cui noi speriamo, nel nostro piccolo, di contribuire. Fondamentale, aggiungiamo, non solo per il progresso dei saperi accademici (spesso, ahinoi, rinchiusi entro le gabbie di uno sterile autotelismo) quanto per quello civile e politico che ci accumuna tutti e tutte. Imparare a decostruire il linguaggio delle immagini, riconoscerne le retoriche tramite gli strumenti offerti dalla teoria, può servirci come grimaldello critico per la loro quotidiana decifrazione, dato che oggi più che mai si affastellano indistintamente sotto i nostri occhi. Ancora meglio, studiare le immagini e farlo in rapporto alle parole e alle cose, può aiutarci a rilevarne l'implicito ideologico che esse sempre sottendono (Mitchell 1986).

Per tale ragione, ove non sia stato possibile ottenere la concessione di tutte le parti ma solo degli scatti, le riproduzioni delle pagine sono state rimosse o sono stati inseriti gli scatti originali (nella consapevolezza dell'assoluta non corrispondenza rispetto alla configurazione dei fototesti). Per case editrici non più esistenti o immagini storiche di cui non si è riusciti a risalire ai detentori, autori e autrici si sono assunti la responsabilità della pubblicazione, restando a disposizione di eventuali.

Ringraziamo scrittori e scrittrici, fotografi e fotografe, case editrici, archivi, testate, enti, eredi (ecc.) che hanno fornito una 'concessione' tramite liberatoria immediata e gratuita per le riproduzioni, riconoscendo e supportando il lavoro di studiosi e studiose e di tutta la redazione di *Arabeschi*.

Bibliografia

- J. BAETENS, 'Visual-Verbal Materiality', in K. BRILLENBURG WURTH (ed.), *The Material Turn in Comparative Literature, Comparative literature*, v. 70, n. 3, 2018, pp. 357-368.
- R. BARTHES, *Giovani ricercatori* [1972], in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 83-89.
- M. BLANCHOT, *Il libro a venire* [1959], trad. it. di G. Ceronetti e G. Neri, Milano, il Saggiatore, 2019.
- S. BORDINI, *Photobook. L'immagine di un'immagine*, Milano, Postmedia Books, 2024.
- T. BREMER, 'Materiality and literature: an introduction', *Neohelicon*, 47, 2020, pp. 349-356.
- F. BRUNET, *Photography and Literature*, Londra, Reaktion Books, 2009.
- G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020.
- G. CARRARA, 'Fantasmi del fototesto. Spectral turn tra letteratura e cultura visuale', in D. COLUCCI, L. TRAPASSI (a cura di), *Forme del reale. Iconotesti narrativi nell'Italia contemporanea*, Firenze, Franco Cesati, 2024, pp. 47-56.
- D. COLUCCI, L. TRAPASSI (2024) (a cura di), *Forme del reale. Iconotesti narrativi nell'Italia contemporanea*, Firenze, Franco Cesati.
- R. COGLITORE (2014), 'I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità', *Between*, iv, 7, <<http://www.Between-journal.it/>> [ultimo accesso 22.02.2026].
- R. COGLITORE, *Il fototesto autobiografico. Narrazione ed esperienza del se' in Annie Ernaux e Michele Mari*, Roma, Carocci, 2025.
- M. COMETA, R. COGLITORE, *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016.
- A. CORTELLESA, 'Tennis neurale. Tra letteratura e fotografia', in M. V. MARINI CLARELLI e M. A. FUSCO (a cura di), *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-2000*, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012, Milano, Electa, 2011, pp. 34-59.
- A. CORTELLESA, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero*, Roma, L'Orma, 2014.
- A. CORTELLESA, D. MENEGHELLI (a cura di), *L'inconscio tipografico*, Milano, il Verri, 2024.
- M. CRISCIONE, *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2020.

ALLIANCE INTERNAZIONALE DE L'Édition INDÉPENDANT POUR UNE AUTRE MONDIALISATION, *Dichiarazione Internazionale Editori Indipendenti per la Tutela e la Promozione della Bibliodiversità*, Parigi, 1-4 luglio 2007, p. 2-9, <<https://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/PDFITALIEN.pdf>> [ultimo accesso 20.02.2026].

J. FONTCUBERTA, *Oltre lo specchio. La fotografia dall'alchimia all'algoritmo*, Torino, Einaudi, ebook edition, 2024.

H. FOSTER, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of Century*, Cambridge, The Mit Press, 1996.

J. ELKINS (ed.), *Visual Literacy*, London-New York, Routledge, 2008.

L. GHIRRI, 'Per un'idea del paesaggio', in ID., *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, a cura di P. Costantini e G. Chiaramonte, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 137-138.

P. HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIX siècle*, Paris, José Corti, 2001.

L. MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.

W.T. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, The University Chicago Press, 1986.

A. QUINTAVALLE, 'Viaggio in Italia. Appunti', in L. GHIRRI, G. LEONE, E. VELATI (a cura di), *Viaggio in Italia* [1984], Macerata, Quodlibet, 2024.

K. PURGAR, 'Testualità dell'immagine e pittoricità del testo', in ID., *Iconologia e cultura visuale. W.J.T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*, Roma, Carocci, 2019, pp. 147-172.

M. RIZZARELLI, 'Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo', *Narrativa*, 41, 2019, <<http://journals.openedition.org/narrativa/348>> [ultimo accesso 20.02.2026].

M. RIZZARELLI, 'The Illusions of Consensus. L'etica degli sguardi nei fototesti', in S. BELLERIO (a cura di), *Morale della fabula*, Bologna, Biblion, 2023, pp. 133-154.

A. SCHMITT, *The photographer as autobiographer*, Cham, Palgrave Macmillan, 2022.

B. SELIGARDI, M. RIZZARELLI (a cura di), *Talenti doppi. Vocazioni plurime nella letteratura contemporanea*, Roma, Carrocci, 2025.

C. SCOTT, *The Spoken Image. Photography and Language* [1997], Londra, Reaktion Books, 2007.

V.I. STOICHITA, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea* [1993], trad. it. di B. Sforza, Milano, il Saggiatore, 2025.

F. VACCARI, *Fotografia e inconscio tecnologico*, a cura di R. Valtorta, Torino, Einaudi, 2011.



| *#Luoghi comuni*



Viaggio in Italia:

perdersi come «l'inquieto inizio di un viaggio verso l'ignoto»

di Marina Spunta

1. Introduzione

Non sapersi orientare in una città non vuol dir molto. Ma smarrirsi in essa, come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare. Ché i nomi delle strade devono suonare all'orecchio dell'errabondo come lo scricchiolio di rami secchi e le viuzze interne gli devono rispecchiare nitidamente, come le gole montane, le ore del giorno. (Benjamin 1973 p. 9)

Con queste parole inizia *Infanzia Berlese* di Walter Benjamin, uno dei libri amati da Luigi Ghirri e presenti nella biblioteca della sua casa a Roncocesi, come ho potuto visionare durante una visita alla sua casa-archivio il 25 gennaio 2015, e come ci ricorda anche Laura Gasparini (2013, p. 89; cfr. Spunta 2014b). Lo stesso brano funge da incipit al testo di Franco La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente* (2007, p. 9), pubblicato in prima edizione nel 1988, e conservato presso il Fondo Gianni Celati della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia – testo che quindi, probabilmente, anche Ghirri conosceva. Le nozioni di viaggio, di erranza e del perdersi sono centrali all'interno della poetica celatiana, come emerge in particolare nella sua narrativa degli anni Ottanta, a partire dallo scritto che apre *Viaggio in Italia*, dal titolo *Verso la foce (Reportage per un amico fotografo)*. Il testo presenta una prima versione di quel nucleo originario che darà vita ai racconti di *Narratori delle pianure* e *Quattro novelle sulle apparenze* e ai diari di viaggio raccolti in *Verso la foce*, definiti da Celati «racconti di osservazione» (cfr. Spunta 2003, 2019). Nell'ibrido 'diario di viaggio' del 1984, che Celati chiama «reportage», il narratore si accorge ben presto «d'essere del tutto fuori strada» (1984, p. 270); prima ancora, il fotografo e compagno di viaggio Luciano Capelli sbotta: «Non so neanche più dove ho parcheggiato la macchina. Non capisco niente di cosa c'è intorno, di cosa fotografo, di cosa fa la gente. [...] Torno a casa» (ivi, p. 217).

L'essere o trovarsi 'fuori strada', l'errare, il perdersi, per lo più camminando, sono condizioni comuni a molti personaggi e narratori celatiani, come spesso sottolineato dalla critica (Palandri 2021; Schilirò 2019; Spunta 2003; Spunta 2019). Tali stati o situazioni, a un tempo inevitabili e cercati, evocano la condizione esistenziale del soggetto contemporaneo, come teorizza Giampaolo Nuvolati ne *Lo sguardo vagabondo* (2006). Riprendono inoltre diverse ispirazioni dello scrittore – dai suoi interessi antropologici alla *flânerie* dell'artista moderno, narrata da Baudelaire e Benjamin, e dagli scrittori americani (Celati e Benati 2006). Il perdersi – e il ritrovarsi – sono temi portanti anche in *Viaggio in Italia* (Ghirri, Leone e Velati [1984] 2004), un progetto unanimemente considerato perno della fotografia italiana contemporanea. Eppure tali temi sono passati per lo più inosservati alla critica. In questo saggio intendo esplorarli come chiavi di lettura del testo e punto di partenza per Ghirri, Celati e gli altri fotografi per l'elaborazione di nuove idee e pratiche di rappresentazione del luogo e del paesaggio, del vedere e del relazionarsi con l'esterno (cfr. Spunta 2006; Spunta 2013), oltre che di sperimentazioni con il formato del fotolibro. Cercherò di dimostrare come il tema dello smarrire e ritrovare un cammino sia strettamente connesso ad un altro tema chiave della fotografia di *Viaggio in Italia*, quello del recuperare un nuovo sguardo, oltre la visione anestetizzata dell'occhio contemporaneo. In questa sede mi concentrerò sul capitolo iniziale e sul lavoro di Luigi Ghirri e di Vittore Fossati – forse il fotografo più vicino all'estetica ghirriana in quegli anni – nel considerare una consonanza riguardo questi temi tra le loro fotografie e il testo celatiano.

Come è noto, *Viaggio in Italia* è un progetto collettivo ideato da Ghirri nei primi anni Ottanta (cfr. Basilico 2004; Chiaramonte 2004; Valtorta 2004), in collaborazione con altri venti fotografi (diciassette fotografi italiani e tre stranieri, fra cui le uniche due donne) e uno scrittore, Gianni Celati. Il progetto prende forma nel 1984 in una mostra itinerante che parte da Bari, fa tappa a Genova, Ancona, Roma, Napoli, e si conclude a Reggio Emilia, città natale di Ghirri (Gasparini 2013, p. 85). Inoltre dà vita a un fotolibro a cura di Ghirri, Enzo Velati e Gianni Leone, pubblicato da Il Quadrante nel 1984, «passato poco più che inosservato al momento della pubblicazione» (Balduzzi et al. 2024, p. 4), ma poi divenuto quasi introvabile a conferma dell'accresciuta notorietà del progetto. Il quarantesimo anniversario di *Viaggio in Italia* è stato celebrato in maniera importante dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura e da Mufoco, Museo di Fotografia Contemporanea, con sede a Cinisello Balsamo (Milano), in collaborazione con l'Archivio Eredi di Luigi Ghirri: tre mostre internazionali a cura di Matteo Balduzzi hanno esposto per la prima volta tutte le ottantasei immagini del catalogo originale (Balduzzi, De Chirico, Guerici e Piccioni 2024) presso gli Istituti di Cultura Italiana di Parigi (8 novembre 2024 – 8 gennaio



Fig. 1 Vittore Fossati, *Oviglio, Alessandria, 1981, Viaggio in Italia*, ©Vittore Fossati



Fig. 2 Vittore Fossati, *Valenza Po, Alessandria, 1979, Viaggio in Italia*, ©Vittore Fossati

2025), Londra (12 febbraio – 28 marzo 2025) e Istanbul (25 aprile 2025 – 28 maggio 2025). Inoltre il volume è stato riedito e ripubblicato nel 2024 da Quodlibet, e ora include anche traduzioni in inglese e in francese dei testi originali di Arturo Carlo Quintavalle, *Viaggio in Italia. Appunti*, e il sopracitato scritto di Celati.

Per questioni di spazio in questa sede non è possibile addentrarsi in dettaglio nel ricco dibattito teorico su fotolibro e fototesto – che qui inserisco in un più ampio confronto sull’intermedialità – ma rimando a studi chiave sull’argomento (cfr., tra gli altri, Carrara 2016; Cometa e Coglitore 2016; Di Bello, Wilson, Zamir 2016; Parr e Badger 2004, 2006, 2014; Spunta 2014a; Spunta 2024). Mi preme però sottolineare alcuni punti fondamentali del mio approccio critico. Innanzitutto ritengo fondamentale avvicinare i diversi campi degli studi teorici, prendendo in considerazione sia la critica italiana che quella anglofona, quindi accostando e traendo ispirazione dai diversi approcci critici e culturali a loro sottesi. In secondo luogo vorrei sottolineare, oltre alla necessità della precisione terminologica, l’urgenza di accostare i vari termini adoperati per definire gli oggetti di studio – libro fotografico, fotolibro, *photobook* o *photo-text book*, fototesto, *phototext*, ecc. – data la natura multiforme e fluida degli stessi, cosa che per alcuni critici suggerisce proprio la difficoltà, se non l’impossibilità, di una categorizzazione esaustiva (Shannon 2010; Company 2014). Fatte queste importanti premesse, in questo saggio preferisco parlare di fotolibro in riferimento a *Viaggio in Italia*, quale libro fotografico in cui prevalgono le fotografie, che occupano in doppia pagina la parte principale del volume (pp. 37-131). Le 86 fotografie sono poste dopo i due testi scritti: il saggio di Quintavalle (pp. 7-14), che funge da premessa al volume, seguito dai *Cenni biografici degli autori*, e il testo di Celati (pp. 20-35), che invece è parte integrante del fotolibro, essendo inserito dopo il titolo (che appare a p. 19) e, senza soluzione di continuità, immediatamente prima del primo capitolo di fotografie intitolato *A perdita d’occhio*. Non meno importante, il fotolibro è un testo in cui fotografie e scritti stabiliscono una relazione dialettica (Di Bello, Zamir 2016, p. 1), e in cui, come già suggerito da Parr e Badger, «the sum, by definition, is greater than the part» (2004, p. 7). Nel considerarlo un fotolibro, inoltre inserisco il volume in un genere da sempre legato alla storia della fotografia, ma per lungo tempo negletto dalla critica come pure da musei e gallerie, che però negli ultimi decenni ha ricevuto uno sviluppo esponenziale, come pure una crescente attenzione critica (Shannon 2010). Il mio intento è di analizzare come il tema del perdersi – e del ritrovare uno sguardo – detti il formato dell’apparato fotografico, costruito su connessioni analogiche, e stabilisca da un lato un dialogo dialettico e aperto tra le fotografie – nella fattispecie nel primo capitolo del libro su cui mi concentrerò – dall’altro suggerisca ripetuti rimandi fototestuali tra le immagini e il testo celatiano, come pure ulteriori consonanze tra la poetica e la produzione celatiana e ghirriana.



Fig. 3 Luigi Ghirri, *Alpe di Siusi, Bolzano, 1979, Viaggio in Italia*, ©Eredi di Luigi Ghirri



Fig. 4 Luigi Ghirri, *Laguna di Orbetello, Grosseto, 1974, Viaggio in Italia*, ©Eredi di Luigi Ghirri

2. *Il perdersi come superamento dell'«anestesia dello sguardo»: consonanze fototestuali tra Ghirri, Celati e oltre*

In *Perdersi. L'uomo senza ambiente* Franco La Cecla riflette sullo svanire del senso di appartenenza a un luogo e quindi della «facoltà di abitare» (2007, p. 3) nelle società contemporanee, facoltà che egli definisce «mente locale». Secondo l'antropologo «perdersi significa perdersi rispetto ad un contesto. È quindi l'inversione, o il corto circuito di un processo culturale, lo svanire di una attenzione al mondo circostante» (ivi, p. 10). Tali parole risuonano sia con la poetica celatiana che con i testi coevi di Ghirri in cui questi riflette sull'anestetizzazione dello sguardo contemporaneo. Il fotografo intende combattere tale condizione con la propria fotografia, a partire dalla scelta di tematizzare il guardare e il vuoto in molti dei suoi scatti e di usare la strategia del corto circuito, come nei *collages*, per risvegliare l'attenzione assopita dei lettori, assuefatti, a suo avviso, dall'onnipresenza delle immagini commerciali. In vari saggi Ghirri riflette su quella che definisce l'«anestesia dello sguardo» di una società in cui l'immagine pubblicitaria e la TV ormai fanno da padrone, come nell'Italia degli anni Ottanta (Ghirri 1984), e critica l'«insensatezza dello sguardo per un eccesso di visibilità [...], un'anestesia dello sguardo dovuta a eccesso di descrizione» (1997, p. 229), un approccio che riscontra anche in alcuni fotografi americani, tra cui i *New Topographers* ([1984] 1997).

Il tema del perdersi – come pure la sua polarità opposta e compresente, il ritrovarsi, fine ultimo della ricerca di un nuovo senso del luogo – informa buona parte del lavoro di Ghirri, oltre a definire molti episodi della sua vita personale. Nella postfazione al volume *In prospettiva. Fotografie di architettura in Europa*, nell'evocare Benjamin Ghirri sottolinea come:

Nelle nostre esistenze diventa cifra epocale questo senso di sradicamento, questo dover continuamente ritrovare il filo conduttore, dipanarlo tra migliaia di piccoli snodi ed incroci, fisici e mentali, un continuo ritrovarsi per perdersi subito di nuovo (1990, p. 36).

In questo processo Ghirri pone la fotografia come un «filo di seta» che ha il potenziale di mettere assieme «frammenti ed intuizioni» trasformandoli «in piccole certezze», che possono ricondurci verso la strada di casa, come «i sassi di Pollicino» (ivi, p. 39). In linea con La Cecla che esamina «anche un perdersi come condizione d'origine» (2007, p. 15), oltre che come punto di arrivo, ponendo «la condizione di smarrimento come inizio» (*Ibidem*), similmente nel saggio sopracitato Ghirri parla di un «sentire che non identifica solamente la perdita di un luogo o di una patria,

non è il gesto di malinconica nostalgia, ma l'inquieto inizio di un viaggio verso l'ignoto» (1990, p. 36). Se La Cecla ci ricorda che la condizione del perdersi è un *tòpos* comune a tante favole in cui si narra di bambini che si perdono nel bosco e riescono a ritrovare il sentiero o a crearne uno nuovo per tornare a casa, trovando «un "senso" nella "minacciosa confusione" del luogo che li circonda» (2007, p. 15), così Ghirri cita ripetutamente la favola di Pollicino, che sembra assurgere a metafora del ruolo della fotografia nel cosiddetto «regno dell'analogo». In un brano posto a conclusione del saggio *Una luce sul muro*, leggiamo:

Tra i fili aggrovigliati del sempre identico, della ripetizione indifferente nello spazio informe, regno dell'analogo e della quantità, la fotografia può, attraverso frammenti ed intuizioni, piccoli mutamenti della luce, l'evidenza di un colore, il particolare di una facciata, le linee di un volto, uno spazio inatteso, trasformare per noi tutto questo in piccole certezze, in piccoli mondi da unire tra loro per tracciare un percorso possibile come fossero i sassi di Pollicino, per vedere di nuovo un'immagine leggibile. (Ghirri 1991, p. 141)

Secondo Ghirri quindi la fotografia – grazie a «frammenti ed intuizioni», cioè a piccoli dettagli e alle reazioni che questi provocano nel lettore – ha il potere di portarci dalla condizione di smarrimento all'approdare a qualche certezza, qualche punto fermo all'interno del labirinto, rendendo visibile un «percorso possibile»; ciò a patto che il lettore, nell'unire i frammenti, ne riesca a distinguere «un'immagine leggibile». Questo monito richiama a un tempo la conclusione dell'ultima novella sulle apparenze di Celati (che riprenderò in seguito) e il finale delle *Città invisibili* calviniane, in cui Marco Polo suggerisce due modi possibili di stare nell'«inferno dei viventi»:

Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio. (Calvino 1993, p. 164)

Questa doppia risposta al 'labirinto' è consona a ciò che Ghirri definisce «anestesia dello sguardo», cioè alla condizione di chi è assuefatto a un esterno ormai dominato da immagini commerciali, e, dall'altro lato, a una fotografia che cerca di combattere tale anestesia nel riconoscere «chi e cosa» vale la pena di preservare e far durare. In *Viaggio in Italia* Ghirri e colleghi trovano questi spazi non nei siti iconici, turistici, sinonimi dell'*heritage* nazionale, ma piuttosto in luoghi 'qualsiasi' che diventano punti di partenza di un nuovo percorso del vedere e dell'abitare.

Con l'espressione «anestesia dello sguardo» Ghirri rimanda alla pratica di imparare a guardare, che egli attribuiva come fine etico/conoscitivo alla fotografia. Tale metafora richiama sia una visione malata, parzialmente addormentata, assopita dall'insistenza di immagini pubblicitarie, sia lo svegliarsi da un dormiveglia, da un sonno imposto chimicamente. Quest'ultima accezione ci riporta – in una delle tante consonanze verbo-visive tra il lavoro di Ghirri e quello di Celati (cfr. Spunta 2017) – al risveglio di ascendenza benjaminiana che conclude l'ultima delle *Quattro novelle delle apparenze celatiane*, *Scomparsa d'un uomo lodevole*: «Tutto quello che si sa è che bisogna continuare, continuare, continuare come pellegrini nel mondo, fino al risveglio, se il risveglio verrà» (Celati 1986, p. 126). È utile ricordare che queste novelle sono contemporanee alla gestazione di *Viaggio in Italia*; inoltre vengono pubblicate in prima edizione nella collana dei *Narratori* della Feltrinelli nel 1987 con un'immagine di copertina tratta da una fotografia ghirriana inserita in *Viaggio in Italia*, la nota *Alpe di Siusi, Bolzano, 1979*, che analizzerò più avanti. Trovo poi una consonanza con il modo in cui Georges Perec – scrittore caro a Celati, a Ghirri, oltre che a Calvino, soprattutto in quegli anni – si pone rispetto all'osservazione e all'interrogazione dell'abituale come modo per risvegliarci al vedere le cose. Nelle sue parole si legge:

Interrogare l'abituale. Ma per l'appunto ci siamo abituati. Non lo interroghiamo, non ci interroga, non ci sembra costituire un problema, lo viviamo senza pensarci, come se non contenesse né domande né risposte, come se non trasportasse nessuna informazione. Non è neanche più un condizionamento, è l'anestesia. Dormiamo la nostra vita di un sogno senza sogni. Ma dov'è la nostra vita? Dov'è il nostro corpo? Dov'è il nostro spazio?. (Perec in Guadagnini 1997, pp. 9-10)

Come ci ricorda Sandra Cavicchioli, nel saggio pubblicato nel numero monografico di *Riga* su *Georges Perec*, i nemici del «progetto di descrizione "antropologica" dello spazio» dello scrittore sono due: «l'anestesia del linguaggio, il rischio di non mostrare le cose, bensì confezionati stereotipi di descrizioni di cose» e «l'eccesso della visione e la cecità della scrittura, del discorso» (1993, p. 172). Similmente, nel saggio *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, Celati usa la stessa espressione per riferirsi alla letteratura contemporanea, in cui si direbbe che «la linfa del linguaggio si sia seccata o sia stata anestetizzata» per cui «non evoca nessuna voce umana» (2022, p. 212) – voce che Celati ricerca e riproduce nella sua narrativa e che a sua volta Benjamin seguiva, come emerso nel brano d'apertura. Da queste consonanze è evidente come la perdita della capacità di vedere, per

Ghirri, per Celati e per i fotografi di *Viaggio in Italia* sia strettamente connessa alla perdita dell'orientamento, ovvero di un altro senso primario per la sopravvivenza umana, l'essere in grado di 'trovarsi' e di tracciare il proprio cammino.

3. A perdita d'occhio: *rimandi fototestuali del perdersi in apertura a Viaggio in Italia*

A contrappunto con le associazioni mentali evocate dal titolo – che Ghirri glossa come ironico (1989, p. 54) – il viaggio in cui ci accompagnano le ottantasei fotografie dei venti autori diversi, come pure, in apertura, il testo di Celati, non segue un itinerario geografico prestabilito, non va da Nord a Sud, secondo una lunga tradizione che, dal Gran Tour al turismo moderno, vede discendere sull'Italia lo sguardo di un viaggiatore per lo più 'nordico'. Non tocca, sempre da tradizione, i maggiori centri culturali e turistici della Nazione, a parte alcuni siti – quali Pompei, i faraglioni di Capri, varie città famose – che però sono rivisti da nuove angolazioni, che mettono in luce il banale, il quotidiano. Invece, la maggior parte dei posti su cui si soffermano le fotografie di *Viaggio in Italia* sono luoghi qualsiasi, sconosciuti ai più (turisti stranieri, ma anche italiani, come pure abitanti locali). Inoltre, il tema del perdersi – e del proporre un nuovo itinerario per vedere con occhi nuovi il paesaggio italiano contemporaneo – informano la struttura del testo (oltre che della mostra) che segue un'organizzazione tematica da sussidiario, da atlante (libro che Ghirri amava particolarmente, tanto da dedicargli una delle sue prime serie, appunto *Atlante*, nel 1973), quindi una linearità erratica piuttosto che un itinerario geografico ben definito. È così che in ognuno dei dieci capitoli, dai titoli enigmatici (*A perdita d'occhio*; *Lungomare*; *Margini*; *Del Luogo*; *Capolinea*; *Centrocittà*; *Sulla soglia*; *Nessuno in particolare*; *Si chiude al tramonto*; *L'O di Giotto*), non seguiamo un tragitto tracciato in precedenza, ma saltiamo, in apparenza incongruamente, dal Nord al Sud al Centro nel primo capitolo, per poi invertire la rotta nel secondo, e così via. Le immagini infatti sono raggruppate per tema e accostate secondo un principio analogico, caro a Ghirri, come pure a Celati. Il risultato può sembrare spaesante per chi dovesse aprire il fotolibro aspettandosi un 'viaggio in Italia' impostato in maniera lineare, e non secondo una moltitudine di itinerari centrifughi che seguono un principio di erranza. Il primo capitolo inoltre tematizza il perdere/perdersi già nel titolo, *A perdita d'occhio*, una frase che indica un'estrema distanza, il luogo fino a dove arriva la vista, e, secondo il dizionario Treccani, il punto «in cui l'occhio non può più distinguere gli

oggetti», quindi dove la visione si perde, perché senza più punti di riferimento. Applicata al campo fotografico, la locuzione inoltre suggerisce sia l'infinito, altro tema caro a Ghirri, che il punto di fuga prospettico.

Se ci concentriamo sulle immagini, nel primo capitolo troviamo undici fotografie di cinque artisti – nell'ordine Fossati, Ghirri, Mario Cresci, Giovanni Chiaramonte, Gianni Leone – due immagini per ogni fotografo, tranne che per Fossati, che ne ha tre. Tale scelta compositiva fa sì che ogni fotografo presenti un dittico di immagini in doppia pagina, il che suggerisce un dialogo all'interno della poetica di ogni artista, come pure con le immagini degli altri fotografi. In tal modo, inoltre, la prima fotografia di Fossati, *Oviglio, Alessandria, 1981* [fig. 1], posta in apertura, quindi in retto, assurge a chiave interpretativa di tutto il fotolibro, soprattutto se si considera la sua natura auratica, data dal senso aurorale che suscita l'arcobaleno (cfr. Spunta 2014a).

È interessante sottolineare che la frase 'a perdita d'occhio' è già apparsa, qualche pagina prima, nel testo celatiano, nella descrizione del viaggio del narratore da Ostellato verso le valli di Comacchio, questa volta con 'lo Svizzero', ossia il fotografo e regista Reinhard Dellit. Con poche parole Celati rende bene il paesaggio padano, dove ci si perde facilmente «tra campi di grano a perdita d'occhio e orizzonti tagliati da barriere di pioppi» (2004, p. 223). Questo passaggio evidenzia come le coordinate principali dello spazio padano siano quelle assiali di base – orizzontale e verticale – che contraddistinguono il nostro senso originario dello spazio. Come ci ricorda anche John Berger in *And our Faces, my Heart, Bbriief as Photos* (testo pubblicato nello stesso anno, nel 1984): «L'incrociarsi delle due linee [ortogonali], la sicurezza che la loro intersezione promette, era probabilmente già lì, in embrione, nel pensiero e nella mentalità dei popoli nomadi, ma essi portavano la linea verticale sempre con sé con il palo centrale della tenda» (Berger in La Cecla 2007, p. 23). E non è un caso che si possa riscontrare tale intersezione dei piani nell'immagine di apertura di Fossati: nell'incrocio tra la linea dell'orizzonte in lontananza e i pali della luce che sottolineano la profondità di campo, assieme al cavo dell'alta tensione, che traccia la linea prospettica diagonale verso il punto di fuga centrale. La fotografia presenta temi ricorrenti in *Viaggio in Italia* e in molte immagini di Fossati, come pure di Ghirri, ed è tutta improntata al tema del perdersi e dell'illusorio ritrovarsi in un luogo 'magico' seppur evanescente. In essa ci colpisce innanzitutto la strada dritta che termina nel punto di fuga, e che divide a metà l'immagine, tagliando in due il riquadro e offrendo specularità e variazione a un tempo; poi la casa, che appare in lontananza, quasi come un miraggio, evocato anche dalla piccola 'oasi' di pozzanghere sulla strada causate dall'irrigazione artificiale, seminascosta dall'arcobaleno; infine i due alberi speculari al centro dell'immagine, delimitanti un virtuale mirino rettangolare che comprende quanto sopra, e il cui angolo in basso

a sinistra coincide con il punto d'incontro tra l'arcobaleno e la strada. Se, come ci ricorda Marco Belpoliti, secondo la leggenda l'arcobaleno ci svela il luogo dove è nascosto un tesoro (2024, p. 14), qui il tesoro non esiste; al suo posto, invece, abbiamo il vuoto – un vuoto che però ci dona la capacità di vedere e apprezzare proprio la natura eccezionale della *qualsiasi*à. Infine, il senso dell'eranza – e del miraggio del vedere e dell'abitare – è rafforzato dalle due fotografie successive, quasi speculari, sempre di Fossati, *Valenza Po, Alessandria, 1979* [fig. 2] e *Valenza Po, Alessandria, 1981*, che mostrano una strada in curva che svanisce in coincidenza con l'orizzonte. Anche questi sono luoghi apparentemente anonimi, impossibili da riconoscere da chi non li abbia a lungo frequentati, e distanti anni luce dagli spazi del divertimento pubblicizzati commercialmente o dai siti iconici del *Bel Paese*. Lo stesso tema continua nelle due immagini seguenti di Mario Cresci, *Muro Lucano, Potenza, 1982* e *Irsina, Matera, 1982*, che ci catapultano al Sud, in un paesaggio diverso e secondo angolazioni e prospettive differenti, ma che ugualmente sottolineano il vuoto e il 'fuori quadro', nella traiettoria dell'autostrada deserta e della rotaia con treno in movimento.

'A perdita d'occhio' è anche lo sterminato e incantevole paesaggio ripreso da Ghirri in *Alpe di Siusi, Bolzano, 1979* [fig. 3], terzultima immagine del primo capitolo, che dialoga con la precedente fotografia ghirriana, *Laguna di Orbetello, Grosseto, 1974* [fig. 4], come pure con l'evanescente paesaggio di Giovanni Chiaramonte di *Mottarone, Novara, 1980*, riprodotto nella pagina precedente. Oltre a introdurre un paesaggio montano, dopo quello marino di Orbetello, in *Alpe di Siusi* Ghirri fotografa un luogo iconico, le Dolomiti, e ci invita a una riflessione sia sul paesaggio come esperienza di immersione sia sulla 'visione con'. Il fotografo riscrive un *tòpos* della pittura e fotografia di paesaggio (si pensi ad esempio ai paesaggi romantici di C.D. Friedrich), in cui tradizionalmente la figura umana introduceva un senso di proporzione per poter comprendere lo spazio, e che, secondo Ghirri, «conferiva [alle immagini] un fascino particolare», come sostiene in *L'omino sul ciglio del burrone*. In questo saggio il fotografo lamenta la sparizione della presenza umana nelle immagini recenti – e quindi del senso del luogo, rimpiazzato dalla sua riproduzione:

i luoghi si erano dissolti, erano rimasti splendidi fondali in bianco e nero o in technicolor; l'omino era sparito, se ne era andato via, aveva portato con sé la rappresentazione dei luoghi e vi aveva lasciato il loro simulacro. (Ghirri, 1989, p. 20)

Se Ghirri reinserisce la presenza umana in questo scatto, essa non domina il paesaggio come nei quadri di Friedrich, ma è quasi totalmente avvolta da esso (tranne che per il cappello rosso della donna); inoltre il punto di vista è decisamente dal basso, come se la macchina fotografica

fosse stata posta per terra, sull'erba. L'immagine ci ricorda altre fotografie ghirriane, in particolare le molte immagini degli anni Settanta che giocano con l'illusione di fondali che rappresentano paesaggi come, ad esempio, *Engelberg*, 1972, anch'essa strutturata su tre livelli, allo stesso modo di *Alpe di Siusi*, 1979. In *Engelberg* però la fotografia non tende tanto a smascherare il simulacro – il poster pubblicitario di ambientazione naturale che copre il paesaggio effettivo, la cima innevata, sullo sfondo – ma suggerisce piuttosto una tensione affettiva nei confronti del paesaggio. Il tono enigmatico e metafinzionale riemerge nel finale sopracitato della novella celatiana *Scomparsa di un uomo lodevole*, in cui i personaggi camminano mano nella mano verso una montagna, come se stessero per entrare nella fotografia di Ghirri. Alla stregua di Celati, in Ghirri la 'visione con' è spesso adoperata per sottolineare la natura riflessiva della propria fotografia, e, più in generale, del nostro sguardo, che è sempre parte di un altro sguardo, più ampio, che ci comprende, e ci rende parte integrante del paesaggio.

4. Conclusione

Come sostiene La Cecla, «oggi, all'apertura di questo nuovo tempo, perdersi mantiene lo stesso valore originario: insieme smarrimento e avventura, voglia di mondo e voglia di radici» (2007, p. XVI). In *Viaggio in Italia*, Ghirri, Fossati e colleghi, nel ricordarci che nel contemporaneo stiamo perdendo la capacità di smarrirci, ci offrono le chiavi per intraprendere un viaggio nel nuovo – nel luogo, nel paesaggio e nell'ambiente da cui l'essere umano sta velocemente svanendo, come suggerito anche dal sottotitolo del volume di La Cecla, *L'uomo senza ambiente*. Con le fotografie e gli scritti di *Viaggio in Italia*, Ghirri e colleghi propongono un nuovo sguardo che si concentra su un'«Italia minore», che non risponde solamente ai criteri di valore artistico o turistico, ma che è degna di essere ritratta semplicemente perché esiste e comunica un senso del luogo. Questo perché, come ci ricorda Marc Augé, «gli esseri umani [...] hanno bisogno di paesaggi, per ritrovarsi o per perdersi in essi, e quindi anche di testi che ne confermino l'esistenza o ne ricreino l'immagine» (2004, p. 79). Inoltre, ritrovare la capacità di perdersi e di ritrovarsi apre infiniti percorsi di dialogo tra il testo scritto e quello fotografico, di rimandi verbo-visivi tra la poetica celatiana – evocata dai frammenti di diario di viaggio posti in apertura al volume, nuovo esperimento narrativo per Celati che ritorna alla scrittura creativa proprio in quegli anni – e l'estetica dei tanti fotografi

chiamati a contribuire al progetto di un nuovo *Viaggio in Italia*, a partire da Ghirri. E non è un caso che questo volume, diventato presto introvabile, abbia lasciato un segno così profondo nella storia della fotografia italiana e in particolare nello sviluppo del fotolibro e fototesto in Italia.

Bibliografia

- M. AUGÉ, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- M. BALDUZZI, F. DE CHIRICO, G. GUERCI, M. PICCIONI, 'Nota all'edizione', in L. GHIRRI, G. LEONE, E. VELATI (a cura di), *Viaggio in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2024, pp. 4-6.
- G. BASILICO, 'Viaggio in Italia e Mission Photographique de la DATAR: due esperienze sul paesaggio', in R. VALTORTA (a cura di), *Racconti dal paesaggio. 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, 2004, pp. 139-144.
- M. BELPOLITI, 'Il corteggiamento visivo degli scatti di Vittore Fossati', *Il Sole 24 Ore*, 20 Ottobre 2024, p. 14.
- W. BENJAMIN, *Infanzia Berlese intorno al Millenovecento [1930-33]*, trad. it. M. Bertoli Peruzzi, Torino, Einaudi, 1973.
- J. BERGER, *And our Faces, my Heart, Bbrief as Photos*, New York, Pantheon Books, 1984.
- I. CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1993.
- D. CAMPANY, 'The Photobook: What's in a Name?', *Aperture*, Supplement *The Photobook Review*, 7 (2014), <<https://davidcompany.com/the-photobook-whats-in-a-name/>> [ultimo accesso 11 agosto 2025].
- G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020.
- S. CAVICCHIOLI, 'Spazi, eventi, quadri. Riflessioni sulla descrizione', in A. BORSARI (a cura di), *Georges Perec, Riga*, 14, 1993, pp. 171-181.
- M. COMETA, R. COGLITORE, *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016.
- G. CELATI, 'Verso la foce (reportage per un amico fotografo)', in L. GHIRRI, G. LEONE, E. VELATI (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984, pp. 20-35; qui citato per facilità di ripperimento in R. VALTORTA (a cura di), *Racconti dal paesaggio. 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, 2004, pp. 214-234.
- ID., 'Le posizioni narrative rispetto all'altro', *Nuova Corrente*, 43, 1996, pp. 3-18; ora in M. BELPOLITI, A. STEFI (a cura di), *Gianni Celati. Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 207-218.
- ID., *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- ID., *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- ID., *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989.

- G. CELATI, D. BENATI (trad. e a cura di), *Storie di solitari americani*, Milano, BUR, 2006.
- G. CHIARAMONTE, 'Dov'è la nostra terra', in R. VALTORTA (a cura di), *Racconti dal paesaggio. 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, 2004, pp. 176-177.
- P. DI BELLO, S. ZAMIR, 'Introduction', in P. DI BELLO, C. WILSON, S. ZAMIR (a cura di), *The Photobook. From Talbot to Ruscha and beyond*, New York, I. B. Tauris, 2012, pp. 1-16.
- L. GASPARINI, 'Luigi Ghirri tra ricerca e attività curatoriale', in F. FABIANI, L. GASPARINI, G. SERGIO (a cura di), *Luigi Ghirri. Pensare per immagini. Icone, paesaggi, architetture*, Milano, Electa, 2013, pp. 79-89.
- L. GHIRRI, *Atlante* [1973], Milano, Charta, 1999.
- L. GHIRRI, G. LEONE, E. VELATI (a cura di), *Viaggio in Italia* [1984], Alessandria, Il Quadrante, nuova ed. Macerata, Quodlibet, 2024.
- L. GHIRRI, 'Nel regno dell'analogo, intervista di Marco Belpoliti', *Il Manifesto*, 16 marzo 1984, p. 7.
- ID., 'L'omino sul ciglio del burrone', in L. GHIRRI, *Paesaggio italiano, Quaderni di Lotus*, Milano, Electa, 1989, p. 20.
- ID., 'Mondi senza fine. Su William Eggleston', *News, Reggio Emilia*, 1, 1984; ora in L. GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1997, pp. 75-80.
- ID., 'Postfazione', in AA. VV., *In prospettiva. Fotografie di architettura in Europa*, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia, 1990, pp. 33-39.
- ID., 'Una luce sul muro', *Lo sguardo discreto: habitat e fotografia*, Milano, 1991, pp. 140-141; ora in L. GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di P. Costantini, G. Chiaramonte, Torino, Società Editrice Internazionale, 1997.
- ID., *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di P. Costantini, G. Chiaramonte, Torino, Società Editrice Internazionale, 1997.
- ID., *Lezioni di fotografia* [1989], a cura di G. Bizzarri, P. Barbaro, Macerata, Quodlibet, 2010.
- W. GUADAGNINI, 'Frammenti per una introduzione', in ID. (a cura di), *La scuola emiliana di fotografia*, Udine, Art&, 1997, pp. 5-10.
- F. LA CECLA, *Perdersi. L'uomo senza ambiente* [1988], Roma, Laterza, terza ed., 2007.
- G. NUVOLATI, *Lo sguardo vagabondo; il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- E. PALANDRI, 'Camminare con Celati', *Doppiozero*, 16 maggio 2013, <<https://www.doppiozero.com/speciale-gianni-celati-camminare-con-celati>> (ultimo accesso 10 luglio 2025).
- M. PARR, G. BADGER, *The Photobook: A History*, 3 vols., Londra, Phaidon, 2004, 2006, 2014.
- G. PEREC, in W. GUADAGNINI, 'Frammenti per una introduzione', in W. GUADAGNINI (a cura di), *La scuola emiliana di fotografia*, Udine, Art&, 1997, pp. 5-10.

A. C. QUINTAVALLE, 'Viaggio in Italia. Appunti', in L. GHIRRI, G. LEONE, E. VELATI (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984, pp. 20-35; qui citato per facilità di ripperimento in R. VALTORTA (a cura di), *Racconti dal paesaggio. 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, 2004, pp. 203-213.

E. SHANNON, 'The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century', *St Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, 14 (2010), p. 55-62.

M. SPUNTA, 'Lo spazio delle pianure come "territorio di racconti" – verso la foce con Gianni Celati', *Spunti e Ricerche*, 18, 2003, pp. 5-28.

EAD., 'Il profilo delle nuvole: Ghirri's photography and the new Italian landscape', *Italian Studies*, 61, 1, Spring 2006, pp. 114-136.

EAD., 'Il paesaggio e l'estetica: considerazioni sulla teoria recente', in P. CHIRUMBOLO, L. POCCI (a cura di), *Bel Paese? The Representation of Landscape in Contemporary Italian Literature and Cinema*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2013, pp. 21-51.

EAD., 'Interfaces of photography, writing and landscape – the landscape photobook from Ghirri to Foscati and Messori', in G. MINGHELLI, S. HILL (a cura di), *Stillness in motion. Italy, Photography and the Meaning of Modernity*, Toronto, Toronto University Press, 2014a, pp. 288-313.

EAD., "A magical balance of opposites". Reading Luigi Ghirri's photography through Walter Benjamin', *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, vol. 2, 2, maggio 2014b, pp. 215-235.

EAD., 'Narrating the experience of place: Luigi Ghirri and literature', in M. SPUNTA, J. BENCI (a cura di), *Luigi Ghirri and the Photography of Place. Interdisciplinary Perspectives*, Oxford, Peter Lang, 2017, pp. 199-224.

EAD., 'Verso la foce: The Experience of Place between Writing and Photography', in P. BARRON (a cura di), *Towards the River's Mouth* by Gianni Celati, Lanham, Lexington Books, 2019, pp. 77-88.

EAD., 'Il fotolibro ghirriano come ecosistema: una lettura del paesaggio italiano', in D. COLUCCI, L. TRAPASSI (a cura di), *Forme del reale: iconotesti narrativi nell'Italia contemporanea*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2024, pp. 81-89.

R. VALTORTA (a cura di), *Racconti dal paesaggio. 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, 2004.



«Viaggio dentro le parole».

Scrittura e immagini nell'opera di Luigi Ghirri

di CATERINA MARTINO

Sebbene il connubio tra fotografia e testo, immagini e parole, sia diventato di particolare interesse solo negli ultimi anni, la sua presenza è rintracciabile sin dalle origini della fotografia. Si pensi al volume *The Pencil of Nature* (1844-1846) all'interno del quale William Henry Fox Talbot descrive le caratteristiche e le potenzialità del procedimento negativo-positivo con 24 esempi di calotipo; oppure, al finto annegamento di Hyppolite Bayard (1840) inscenato anche attraverso il testo manoscritto sul retro dell'immagine. Se *The Pencil of Nature* può essere considerato il «primo libro illustrato con tavole fotografiche» della storia (Gilardi 2000, p. 38), la fotografia di Bayard è il primo autoritratto nonché una delle prime performance concettuali in ambito fotografico. In due diversi contesti geografici e culturali, entrambi presentano al mondo la propria invenzione scegliendo di affiancare il contenuto visivo a quello verbale. Nel caso di Talbot il testo assume prevalentemente una funzione descrittiva, in linea con il suo intento di impressionare la realtà nel modo più fedele possibile – sebbene il volume si configuri già come un incontro, e non un mero accostamento, tra immagini e parole e la sua riflessione si soffermi anche sulle possibilità artistiche della fotografia (Cfr. Carrara 2020). Al contrario, il testo di Bayard smentisce il contenuto dell'immagine dando subito prova delle potenzialità espressive e narrative della fotografia. Talbot e Bayard sono due archetipi dei molteplici intrecci tra immagini e parole che hanno caratterizzato la fotografia a partire da quel momento.

Nel dibattito contemporaneo e, in particolare, nell'ambito della cultura visuale, le forme espressive che uniscono fotografia e testo in modalità di confronto, dialogo, contrasto sono definite *phototexts* (*Ibidem*) e rientrano nella macrocategoria degli *iconotexts* (Cometa 2016). In questo ambito l'attenzione degli studiosi è orientata principalmente al testo inteso come letterario, al quale la fotografia si affianca o interseca. In altre parole, si tratta di un vero e proprio «montaggio della parola letteraria e dell'immagine fotografica» (Camarata 2016, p. 9) capace di generare un messaggio o un significato che dipende proprio dalla «compresenza di parole e immagini» (Cometa 2016, p. 70). Lo scopo di questo montaggio è anche quello di mettere in crisi, o meglio, di ampliare le forme della rappresentazione dal momento che l'introduzione dell'elemento visivo nel dominio del verbale genera un duplice scarto: quello tra testo e fotografia e quello interno alle

immagini – quest’ultimo causato dalla presenza di «un’intrinseca narratività» che in relazione alle immagini «implica un’attenta considerazione del rapporto tra ciò che si vede (visibile) e ciò che si inferisce (invisibile)», tra «tra fiction e non-fiction» (Cometa 2016, pp. 77-78). In sintesi, la questione riguarda non solo le funzioni che parole e immagini assumono all’interno del fototesto, ma anche aspetti legati alla sua progettazione e realizzazione (come l’impaginazione che guida e condiziona la lettura).

Applicata al versante fotografico delle produzioni editoriali questa disamina sul fototesto risulta particolarmente significativa se si considera che l’interazione tra immagini e parole non riguarda solo i casi in cui è presente il testo letterario ma tutti i casi in cui testo e immagine hanno, nella loro singolarità e nel loro insieme, una funzione narrativa (nel senso che le immagini sono pensate e organizzate, da sole o in sequenza, al fine di raccontare un’azione, un luogo, una storia; cfr. Martino 2021): libro d’artista, libro fotografico, *photo essay*, fotoromanzo, «atlante, emblema [...] forme dei fototesti autobiografici [...], autobiografia illustrata, [...], album di famiglia, photo-journal» (Coglitore 2016, p. 49). Quindi, tutte le forme in cui la fototestualità è determinata non solo dall’uso della fotografia nel testo narrativo, ma anche dall’uso del testo all’interno di una narrazione fotografica. È in questa ibridazione verbo-visiva che risiede quella medesima messa in crisi o amplificazione delle forme della rappresentazione: lo dimostrano il fotogiornalismo di Ernst Haas, il fotolibro di Weegee, le storie di Duane Michals, i racconti visivi di Sophie Calle, i diari di Nan Goldin, tra i tanti. È qui che si inserisce anche la fototestualità di Luigi Ghirri, figura cruciale nel rinnovamento della rappresentazione del paesaggio italiano contemporaneo. Chiunque definisca i suoi lavori come libri «“di fotografie”, o “di fotografia”, compie, senza riflettere, una semplificazione» scrive Arturo Quintavalle in uno dei testi che corredano il volume *Viaggio dentro un antico labirinto*, ultimo progetto realizzato dal fotografo modenese prima della prematura scomparsa (Ghirri e Quintavalle 1991, p. 39). Questa semplificazione non terrebbe conto della complessità della fotografia (narrazione per immagini, linguaggio per vedere e conoscere, «opera aperta») né della progettazione della serie (guidata dalla frase di Giordano Bruno «pensare per immagini»). I libri di Ghirri non sono mere gallerie di immagini da sfogliare anche per la presenza significativa di testi scritti dallo stesso fotografo o da amici intellettuali che lo aiutano a ripensare l’immagine in epoca contemporanea. Il ruolo significativo della parola nella pratica, nel pensiero e nell’opera del modenese si esplica pienamente in *Viaggio dentro un antico labirinto* che diventa modello, quasi testamentario, di una fototestualità in cui il testo coadiuva l’immagine nel raccontare i temi della sua ricerca fotografica (lo spazio e il paesaggio) e nello spiegare e far sedimentare una vera e propria teoria della fotografia.

Sommario

Pagina
9



Viaggio
dentro un antico labirinto

Pagina
69



Città

Pagina
145



Ville e giardini

Pagina
195



Monti, fiumi e laghi

Pagina
101



Luoghi d'arte

Pagina
171



Campagne

Pagina
225



Mare

Fig. 1 L. Ghirri, A. Quintavalle, *Viaggio dentro un antico labirinto*, Brescia, D'Adamo editore, 1991, p. 7, ©Eredi di Luigi Ghirri



Serra Ortosa, Nuoro, 1952

temi intonati, si aggregano come scorciate scene di un'opera lirica veridiana. Così il percorso di Ghirri per l'Italia è anche un non percorso o, meglio, un eterno ritorno alle proprie origini, ed è per questo che le sue foto, quasi sempre, sono immagini di contemplazione sublime e di ritornanti memorie.

In una ben nota indagine per Datar¹¹ un gruppo di fotografi di diverse nazionalità ha proposto le fotografie della terra di Francia, ciascun fotografo ha affrontato un tema, si è confrontato con un territorio culturale, non dunque un ambiente omogeneo ma un "genere" all'interno del territorio stesso: porti oppure ferrovie, un sistema costiero oppure un massiccio montuoso, le grandi selve oppure dei caratterizzati insediamenti. È un modo per proporre contemporaneamente, di un paese, vedute ed ottiche culturali differenti, è un modo per suggerire le molte lingue attraverso cui si può restituire una realtà, ma è anche un modo per leggere in modo dissociato, programmaticamente contraddittorio questa realtà. Nessuno certo pensa che quelle foto siano il solo possibile ritratto della Francia di oggi, sono piuttosto il modo di rappresentarla di fotografi che hanno a monte culture e modelli diversi e che questi modelli attraverso le loro foto esprimono: così se i committenti di Datar avessero proposto lo stesso luogo, lo stesso tema a dieci fotografi avrebbero scoperto che ciascuno metteva in pagina, e dunque raccontava per immagini, in maniera innovatrice.

Diversa ancora l'idea di Ghirri, quella di una ricerca di molti fotografi italiani, presentata nel volume e nella mostra, più volte ricordata, *Viaggio in Italia*. La gran parte di quei fotografi aveva con Ghirri in comune alcuni modelli, altri invece erano direttamente suoi "creati", veri e propri allievi per cui, nell'insieme, le immagini di quel lavoro appaiono abbastanza omogenee. Ancora diverso il caso di questa impresa, di que-

sto nuovo *Viaggio in Italia* che riflette il lavoro di un solo fotografo e che dunque è a livello di immagini narrazione sostanzialmente unitaria. Ma la differenza rispetto alle ricerche precedenti sta anche altrove, nella idea che dell'Italia abbiamo percorrendo le pagine del volume, e dunque che il blocco, il nodo, il polo del paese siano le terre e i colli delle pianure, e che lo spazio delle coste, come si è detto, sia ridotto, quasi scompaia, pensate al molo di Trieste, a Positano, a qualche scogliera e a quanto poco. Rimani a parte, giochi il mare, e caprete il senso di questo discorso, Italia insomma come paese di terra. Certo, è anche un'Italia con dei monumenti e si è già veduto come questi monumenti, i più famosi, finiscano quasi per cadere rimossi, nascosti, mentre trionfano altri edifici, che hanno spesso pari dignità di immagine, e che vengono accostati, giustapposti, montati in contrappunto nella pagina a fianco. Attraverso questa operazione dunque la fotografia di Ghirri diventa il segno di un discorso nuovo, alla scoperta non di un'Italia nascosta ma di un modo diverso di vedere le costruzioni emarginate, le costruzioni delle aree tradizionalmente fuori dei percorsi ufficiali dell'arte e del turismo, vederle come "monumenti" carichi di un loro pieno valore evocativo. È la foto di Ghirri insomma, che, mettendo in scena, o sulla scena, o al centro della scena, una fattoria o una chiesa della campagna la trasforma in "monumento".

È siamo giunti al problema degli accostamenti di Ghirri, al montaggio del libro. Non serve qui elencarne nessuno, semmai solo offrire una chiave di lettura, una chiave interpretativa per capire. Ecco dunque che questo libro va visto e sfogliato non pagina dopo pagina ma doppia pagina dopo doppia pagina, perché il senso risulta chiaro soltanto confrontando le immagini stampate a sinistra e quelle alla destra che con le prime istituiscono come una immediata parentela visiva e che

¹¹ *Photographie photographique. Le travail photographique de la Datar* 1984-85, Paris 1985

Fig. 2 L. Ghirri, A. Quintavalle, *Viaggio dentro un antico labirinto*, Brescia, D'Adamo editore, 1991, pp. 48-49, ©Eredi di Luigi Ghirri

1. Viaggio dentro il testo letterario

La fotografia è un'opera aperta. Questa è una delle affermazioni più importanti del pensiero ghirriano nonché una nozione imprescindibile per accostarsi al suo corpus fotografico. È lo stesso fotografo a dichiararlo negli scritti raccolti nel volume *Niente d'antico sotto il sole* (1997, p. 79) e in particolare in *L'opera aperta* (1984) con un chiaro riferimento alla teoria di Umberto Eco. Ghirri applica tale nozione all'opera fotografica intesa come un progetto di comunicazione in continuo divenire, senza limiti di contenuto, riferimenti, collaborazioni; un'opera che si nutre di altre arti e «altri linguaggi, nel senso che, più o meno consapevolmente, l'artista o il produttore di questo oggetto ne viene in qualche modo influenzato» (Ghirri 2010, p. 7). Queste contaminazioni attraversano potentemente tanto la sua pratica fotografica – gli scatti riecheggiano suggestioni e visioni di altre arti e linguaggi sia in ciò che essi rappresentano sia nel modo in cui lo rappresentano, – quanto la sua costante riflessione teorica sulla fotografia – i testi sono ricchi di citazioni e rimandi utili ad articolare e arricchire il discorso sulla fotografia. Tra i principali modelli vi sono la musica di Dylan, la pittura di Hopper, De Chirico e Morandi, l'architettura di Rossi, la filosofia di Barthes e Baudrillard, il cinema di Fellini. Numerosi sono anche i riferimenti letterari e poetici. La fototestualità dell'opera ghirriana ha radici anche nel suo profondo legame con il testo letterario che si esplica tanto nella collaborazione con scrittori contemporanei – il sodalizio più noto è con Gianni Celati (cfr. Bruno 2022; Martino 2023) – quanto nella costante attitudine ad attingere idee e descrizioni da opere letterarie.

Le pagine di *Niente d'antico sotto il sole* sono costellate da occorrenze letterarie. In alcuni funzionano come metafore per comprendere e spiegare la fotografia: Ghirri chiama in causa Sorger, personaggio del romanzo *Lento ritorno* di Peter Handke, per discutere di una mostra di William Eggleston a Graz nel 1984; accosta le atmosfere di un racconto fantascientifico di Edmond Hamilton all'opera fotografica di Franco Vimercati; rimanda a Italo Calvino per parlare di Jacques Henri Lartigue; usa il racconto *Il capolavoro sconosciuto* di Honoré de Balzac come chiave di lettura delle fotografie di Toni Contiero.

Altre volte il testo letterario è ispirazione o chiave di lettura. La serie fotografica *Il paese dei balocchi* (1972-1979) è «un chiaro riferimento al libro di Pinocchio» (Ghirri 1997, p. 33) perché dedicata agli spazi che evocano un paesaggio fiabesco o di fantasia, un effetto creato da particolari elementi già presenti nel paesaggio o da inquadrature e punti di vista che restituiscono la componente fantastica dell'immagine fotografica, intesa come strumento capace di scoprire lo



menti delle grandi riviste di attualità, la lingua media dei settimanali finisce come in secondo piano. Ecco, ancora una volta da tutto questo appare escluso il paesaggio, ma quasi di colpo, a cominciare dagli anni a cavallo fra fine Settanta e inizi Ottanta e con un crescendo in questo scorcio di decennio, quasi di colpo il paesaggio gode di un incredibile e impreveduto revival e i fotografi, quei pochi che sul paesaggio e sull'immagine avevano puntato, si ritrovano ad avere possibilità di ricerca, mentre gli altri, che avevano preso strade differenti, si ritrovano ad operare rapidi e un poco goffi recuperi. Cosa dunque è accaduto?

Nella generale situazione dei paesi d'occidente attenti a dominare gli effetti negativi dell'industrializzazione anche l'Italia scopre i problemi dell'ambiente e scopre, appunto, l'ecologia. No, non vi è davvero continuità fra la ricerca sull'ambiente ottocentesca, fra documento ottocentesco, ricerca negli anni fra le due guerre, immagini del dopoguerra e questo recentissimo ritorno di attenzione, nessuna continuità, anzi, semmai, evidente frattura. I fotografi che prima facevano libri per la locale industria di piastrelle o di tondino, di vetro soffiato oppure di filati passano, senza colpo ferire, a documentare il territorio. E non è più, si badi, una struttura nazionale come al tempo di Stefani a commissionare il lavoro, sono i nuovi A.P.T. oppure le banche a chiedere un "bel" libro fotografico sulla regione, la provincia, il territorio che viene configurato tenendo conto dell'area di incidenza dell'industria che commissiona l'opera oppure delle "competenze" e servizi che offre una certa banca.

Adesso la difficile posizione del fotografo emerge con chiarezza: diventa per lui in genere impossibile la scelta di un territorio omogeneo in termini culturali perché è la committenza a individuare un'area funzionale; inoltre manca al fotografo una tradizione di analisi del

paesaggio e quindi una serie di nuove ricerche e di modelli. Da noi infatti la frattura fra le varie culture del paesaggio, la discontinuità dell'atteggiamento nei confronti del paesaggio è palese anche dalle poche notizie che abbiamo appena suggerito e perché manca ancora, in Italia, una tradizione di studi di antropologia culturale che, nelle Università, possa costruire un discorso sul territorio da mediare poi al resto del paese.

Dunque, da una decina di anni, abbiamo fotografie che hanno per tema il paesaggio, non certamente fotografie che documentino l'antropologia del paesaggio. Abbiamo foto dei monumenti delle città, non foto che sappiano documentare la realtà urbana e il suo tessuto storico. Anzi, sulle città, viene prendendo piede una iconografia becera e facile, una iconografia fasulla e mistificante che in Venezia raggiunge un diapason difficilmente raggiungibile ma che troviamo echeggiata un poco ovunque nel resto del paese. E anche sul paesaggio, salvo alcuni volumi civilmente impostati prodotti di recente dal TCI la situazione è davvero drammatica. Certo, per tutto l'arco di tempo che abbiamo considerato, e dunque gli anni dai Cinquanta ai Settanta, la attività di Paolo Monti ha permesso di proseguire un filone, quello stesso di Bruno Stefani, e dunque un genere di documentazione delle città e del territorio, ma sopra tutto delle città, che punta sulla qualità dell'immagine e sull'analisi dei monumenti ma anche su una presa di coscienza del tessuto storico urbano. Le campagne di Monti su Bologna sono state importanti e sono state precedute da moltissimi volumi di fotografie scattate dal sud al settentrione che hanno sempre proposto una lettura diversa degli edifici o dei complessi di maggiore fama, una lettura che utilizza la fotografia come processo di analisi e che quindi reinventa, attraverso la foto usata come una macchina da presa, l'opera d'arte. Ma il problema, come è evidente, non

⁸ A. C. Quintavalle, *Appunti*, in L. Ghirri, *Viaggio in Italia*, Catalogo della mostra, Alessandria 1984, pp. 7-14.

straordinario nell'ordinario – ad esempio la variazione di scala che genera un senso di spaesamento e meraviglia proprio come in *I viaggi di Gulliver* e *Alice nel paese delle meraviglie*, esplicitamente citati dal fotografo. Il tema 'fiabesco vs fantastico' in relazione alla narrazione fotografica e alla rappresentazione del paesaggio è approfondito anche attraverso le lunghe citazioni da Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa e Roger Caillois. Borges è un autore particolarmente significativo per Ghirri. Il fotografo individua una perfetta analogia tra la propria opera fotografica e il racconto *L'artefice*: il protagonista disegna ogni oggetto del mondo scoprendo solo alla fine che l'insieme dei disegni compone il proprio volto; allo stesso modo il fotografo modenese mira a «trovare una cifra, una struttura per ogni singola immagine, ma che nell'insieme ne determini un'altra» (Ivi, p. 77). È sempre Borges il riferimento dietro al titolo del breve scritto *Non c'è niente di antico sotto il sole* (1986), scelto poi anche per la raccolta di saggi del 1997, una frase che contiene «molti dei significati e delle motivazioni che hanno da sempre accompagnato il mio lavoro» (Ivi, p. 87).

Spesso il testo letterario è necessario a integrare il pensiero sulla fotografia. Nel brevissimo *Dopo dieci anni di fotografia* (1982) Ghirri fa un bilancio del proprio percorso utilizzando frasi di Hugo von Hofmannsthal, Novalis, Henry Fielding, Elias Canetti, Georg Christoph Lichtenberg, Karl Kraus. Inoltre, alcune citazioni diventano ricorrenti: «Se le porte della percezione fossero ripulite tutte le cose sembrerebbero infinite» di William Blake per spiegare l'apertura dell'immagine a infinite letture (Ivi, p. 30); «Che ironia della sorte, avere una vista così buona e gettarsi in un vicolo cieco» di William Shakespeare per esprimere la difficoltà di guardare il mondo in modo autentico (Ivi, pp. 46 e 50).

Infine, è possibile stilare un elenco di scrittori menzionati discutendo di paesaggio: quelli che appartengono alla sua provincia (Gianni Celati, Ludovico Ariosto, Giovannino Guareschi, Riccardo Bacchelli, Cesare Zavattini), quelli definiti come le proprie «coordinate in letteratura» (Ivi, p. 280, e cioè Borges, Handke e Alberto Arbasino) e altri anche solo accennati (Xavier de Maistre, Johann Wolfgang Goethe, Giovanni Comisso, Edwin Muir, Wallace Stevens, Rainer Maria Rilke, Angiolo Silvio Novaro, Robert Musil, Marcel Proust).

Il costante riferimento al testo letterario procede in tre direzioni. L'immaginario: la letteratura fornisce a Ghirri immagini mentali che corrispondono ai paesaggi che osserva, abita e fotografa. La visione: il testo è utile per descrivere e spiegare la dimensione soggettiva e fantastica del paesaggio contemporaneo. Il pensiero: le parole di scrittori e poeti alimentano la riflessione critica e teorica sulla fotografia.



Mugello, Modena, 1989

176



Pomponesco, Mantova, 1987

177

Fig. 4 L. Ghirri, A. Quintavalle, *Viaggio dentro un antico labirinto*, Brescia, D'Adamo editore, 1991, pp. 176-177, ©Eredi di Luigi Ghirri

2. *Viaggio dentro la scrittura*

Oggi Ghirri è giustamente celebrato come un fotografo-scrittore di grande originalità. Se le sue parole erano immaginifiche, le sue immagini erano un intreccio di riferimenti e citazioni intertestuali. La peculiare combinazione di riflessione filosofica, balzi poetici ed esame culturale che lo contraddistingue è presente nei suoi testi come nelle sue foto.

Rimarcando la stretta connessione tra testo e immagini David Company (2018, p. 114) riconosce un'altra peculiarità di Ghirri: un'intensa attività di scrittura che può essere considerata come un altro aspetto che influenza la sua attitudine alla fototestualità. Oltre alla longeva collaborazione con quotidiani e riviste («Lotus», «Il progresso fotografico», «Il manifesto») e alla partecipazione a volumi e cataloghi, Ghirri ha corredato quasi ogni lavoro fotografico con saggi e testi, talvolta anche molto brevi. La sua scrittura assume due funzioni fondamentali: quella di commento, per definire i principi teorici alla base della pratica, e quella di narrazione, cioè un racconto verbale che accompagna e qualche volta completa il racconto visivo.

La funzione di commento è una sorta di estensione concettuale dell'immagine. Tale funzione trova corrispondenza nelle esperienze di altri fotografi contemporanei che esprimono attraverso la scrittura approcci culturali e metodologici sulla fotografia. In tal senso, Jeff Wall (2013, pp. 209-223) – un altro fotografo-scrittore – precisa che questa esigenza di scrittura è un tratto distintivo degli artisti concettuali degli anni Sessanta e Settanta che ricorrono al testo scritto come «condizione interiore, o addirittura anteriore, dell'esperienza e della percezione» (ivi, p. 212). In altre parole, la scrittura è necessariamente legata alla ricerca artistica, anzi ne costituisce un passo antecedente al fine di teorizzare, anche in una dimensione soggettiva, l'idea stessa di arte: «Ciò che gli artisti scrivevano non era letteratura, e nemmeno critica d'arte: in qualche modo, era arte, o per lo meno aveva una relazione interna – e forse storicamente nuova – con l'arte» (ivi, p. 213).

Ghirri è per sua stessa ammissione un artista concettuale:

[La fotografia è stata] Una passione anche un po' dilettantesca, se si vuole, ma che si è immediatamente, fin dall'inizio, orientata ed esplicita all'interno del mondo dell'arte. All'inizio degli anni Settanta l'arte concettuale era non dico il filone dominante, ma direi, l'ambito di riflessione più importante a livello mondiale. All'interno di questa matrice concettuale si as-

sisteva a un utilizzo molto consistente, articolato e complesso della fotografia sperimentale e di ricerca. Io, ad esempio, mi sono fin da subito interessato a essa e ho iniziato a fotografare all'interno di quest'aria di ricerca. (Ghirri 2010, pp. 16-17)

Nell'«aspetto-di-non-arte come approccio all'arte» (Wall 2013, p. 210), tipico di quel periodo, Ghirri trova la possibilità di essere un fotografo-scrittore – da intendersi qui sempre nell'accezione introdotta da Company, quindi una scrittura strettamente legata alla fotografia, e non nel senso di un fotografo che è anche uno scrittore come Lewis Carroll, Émile Zola, Giovanni Verga, Philip Larkin, Allen Ginsberg e molti altri – che, mescolando autobiografia e cultura, commenta la teoria e la storia della fotografia del passato e del presente, con particolare attenzione al tema del paesaggio. Per cui, proprio come gli artisti concettuali menzionati da Wall, i suoi saggi

Raggiungono i loro scopi discorsivi e critici non attraverso l'accettazione da parte dell'artista della sua identità o del suo ruolo di critico, ma piuttosto attraverso l'elusione di tale ruolo, attraverso la sua posa di scrittore tra virgolette, di artista che interpreta uno scrittore, sia per scrivere liberamente, sia per lavorare come artista nel senso allargato in cui si definiva la “pratica artistica” negli anni Sessanta e Settanta. (Ivi, p. 223)

In altre parole, per Ghirri – e per molti fotografi contemporanei – qualcosa cambia nell'approccio alla fotografia e nell'atteggiamento di fotografo. La scrittura non è solo un gesto simultaneo all'operatività o un atto successivo allo scatto, ma è anche un passo antecedente all'atto fotografico: Ghirri pensa la fotografia prima di fare fotografie.

La funzione di narrazione è, invece, un'estensione artistica dell'immagine. Il testo racconta il paesaggio già protagonista del suo racconto visivo: «Nel momento in cui fotografo sono inevitabilmente dentro alla narrazione in quanto individuo che è dentro la storia, storicità che nel momento in cui vivo non posso negare» (Ghirri 1997, p. 34). Ogni serie fotografica si fonda su una narrazione che rafforza il legame tra esperienza personale, visione del mondo e rappresentazione:

Esistono insomma molti elementi di scrittura, interni alla fotografia, che possono condurre a esiti scoraggianti e magari farci dire «non è venuta come volevo». Dovremmo piuttosto dire: «Non è venuta come vedevo». È chiaro che «farla venire come vediamo» implica innanzitutto un processo di avvicinamento, di approssimazione. Tutte le operazioni successive saranno poi finalizzate a cercare di trasmettere meglio, a ridurre lo scarto tra quello che vediamo e quello che, parzialmente, vedremo nella fotografia. È questa la direzione, non la ricerca di una

fotocopia della realtà. La fotografia, come la scrittura, ha una sua ambiguità, un suo lessico, una sua logica interna, un suo ritmo, tutti valori che non appartengono a una fotocopia (Ghirri 2010, p. 99).

La scrittura diventa parte integrante del progetto fotografico perché essa è già un processo insito nella fotografia e Ghirri descrive la realtà «come fa un narratore, cioè la inventa» (Belpoliti 2020, p. 116).

In definitiva, la scrittura attraverso le parole è un'estensione della scrittura attraverso le immagini con cui orientare la lettura del paesaggio e restituire la complessità dello sguardo del fotografo.

3. Viaggio dentro le parole

La fototestualità ghirriana è, dunque, radicata nella sua attitudine a pensare e praticare la fotografia anche attraverso la letteratura e la scrittura. Il risultato è una connessione verbo-visiva in cui immagine e testo si alimentano reciprocamente così come avviene nella «forma-atlante»:

[Nella quale] Prevale il ruolo della ricezione, chiamata a organizzare autonomamente il senso, attraverso letture sempre più complesse e comunque multidirezionali. [...] L'atlante è [...] il dispositivo che riduce al minimo la volontà autoriale e crea un campo di tensioni semantiche in cui il lettore può – se vuole – giocare un ruolo più determinante [...]. L'impulso cinematografico si sposa perfettamente con la forma-atlante quando si tratta di immagini che non sono legate da un'immediata sequenza narrativa, né verbale, né visuale, ma la cui giustapposizione produce insieme le libere associazioni tipiche della forma-atlante e l'impressione di una sequenza cinematografica di cui ci rimangono solo alcune istantanee (Cometa 2016, pp. 94-95 e 106).

L'opera aperta di Ghirri è una forma-atlante: il compito di rinnovare sia la pratica fotografica di paesaggio in Italia sia la concezione del paesaggio stesso (non più monumentale ma antropizzato, urbanizzato, stratificato, storicizzato) non può che essere eseguito scegliendo una forma che organizza le immagini dinamicamente (la collocazione delle foto non è mai predefinita, esse si muovono da una serie fotografica all'altra senza vincoli tematici, cronologici o interpretativi), libera da canoni, stili e dal dominio dell'autorialità. L'associazione alla forma-atlante è motiva-

ta dalle stesse dichiarazioni del fotografo nei primi paragrafi di *L'opera aperta* in cui scrive che la propria fotografia si definisce per la commistione di due libri fotografici: l'album di famiglia, quindi l'autobiografia nonché il paesaggio interno, e l'atlante, quindi la storia e la geografia mondiale nonché paesaggio esterno. In altre parole, «un libro per restare e uno per andare» (Ghirri 1997, p. 76). La forma-atlante è ideale per veicolare una nuova narrazione del paesaggio che deve necessariamente sostituire una tradizione rappresentativa non più adeguata e che funziona per certi versi come la forma-atlante warburghiana (sui legami delle fotografie di Ghirri con l'atlante *Mnemosyne* si veda Confalonieri 2023; sul più generale influsso da parte dello storico dell'arte tedesco sul fotografo modenese si veda Taramelli 2019): «L'archivio è un serbatoio di immagini» che interagiscono, sia tra di loro che con la memoria del fotografo e dello spettatore, «in termini associativi» (Ghirri e Quintavalle 1991, p. 60). L'affinità con la forma-atlante è convalidata anche dalla ricerca che Ghirri compie sulla rappresentazione cartografica del globo terrestre nella serie *Atlante* (1973) in cui fotografa i simboli e i segni che convenzionalmente indicano dettagli del paesaggio e che non servono a catturare il mondo ma a immaginarlo (Celati 2010, p. 256): «In questo lavoro ho voluto compiere un viaggio nel luogo che [...] *cancella* il viaggio stesso, proprio perché tutti i viaggi possibili sono già descritti e gli itinerari tutti già tracciati. [...] Il viaggio è dentro all'immagine, dentro il libro» (Ghirri 1997, p. 30). L'archivio ghirriano è una mappatura dell'idea di paesaggio e le fotografie di Ghirri sono sempre «delle CARTE, delle MAPPE» (ivi, p. 20) che non documentano ma guidano il fotografo e lo spettatore per orientarsi o riappropriarsi dello spazio, per aprirsi a nuove conoscenze e significati.

Il viaggio di Ghirri dentro l'immagine e dentro la scrittura è condensato nell'ultimo volume *Viaggio dentro un antico labirinto*, un atlante fototestuale. Si tratta di una raccolta di foto scattate da Ghirri nel corso della sua carriera accompagnata da tre saggi scritti da Arturo Quintavalle e da un'intervista dall'emblematico titolo *Viaggio dentro le parole*. Il volume replica un format molto usato dal fotografo e basato sull'interconnessione tra la scrittura attraverso le parole e la scrittura attraverso le immagini. La fototestualità ghirriana è evidente sin dal sommario [fig. 1] che collega il contenuto di sette fotografie in miniatura ai titoli delle varie sezioni come «Città», «Campagne», «Mare», ecc.; tale combinazione di testo e immagine è una traccia dell'influenza dell'arte concettuale e forse, più precisamente, dell'effetto tautologico di *Una e tre sedie* (1965) di Joseph Kosuth.

Nelle prime 67 pagine di *Viaggio dentro un antico labirinto* i testi e le immagini dialogano in due modalità principali: alternanza tra pagine di solo testo e fotografie a tutta pagina [fig. 2]; inserimento di immagini in miniatura prima del testo [fig. 3]. Nel primo caso, l'impaginazione crea

una pausa nel racconto verbale, offrendo momenti di riflessione visiva: testo e immagine sono separati, quindi fruibili singolarmente, ma restano concettualmente connessi. Nel secondo caso, le fotografie appaiono come anticipazione o sintesi visiva del contenuto del testo. In entrambi i casi, il rapporto tra parola e immagine non è illustrativo ma dialettico. Nel primo saggio intitolato *Quel paesaggio perduto* Quintavalle ricostruisce una storia della fotografia di paesaggio internazionale e descrive alcune caratteristiche di quella italiana, carente rispetto alla tradizione americana e troppo legata a una rappresentazione monumentale che cozza con la «realtà interrelata, complessa, difficile» del paesaggio contemporaneo (Ghirri, Quintavalle 1991, p. 21). Quintavalle discute anche della funzione e del valore di un libro fotografico che, prima della generazione di Ghirri (la cosiddetta «scuola italiana di paesaggio», Valtorta 2013), si caratterizzava per una narrazione mitica e falsata degli spazi e degli ambienti. Il secondo testo, *Viaggio dentro la memoria*, è dedicato a una storia della fotografia di viaggio e al *Viaggio in Italia* capitanato da Luigi Ghirri nel 1984, un percorso lungo la penisola fortemente radicato «nella tradizione letteraria che ci fornisce il modello» (Ghirri, Quintavalle 1991, p. 25) di viaggio in Italia attraverso le esperienze raccontate da intellettuali e scrittori nel corso dei secoli, dall'Alto Medioevo all'Ottocento. Nell'ultimo testo intitolato *Un opaco labirinto* Quintavalle richiama la metafora della fotografia come scrittura rintracciando in Ghirri un vero e proprio «modello di scrittura» visivo caratterizzato da alcuni elementi di linguaggio come il medio formato, il colore, la tonalità morbide e opache. Con questo linguaggio il fotografo costruisce «non un racconto "realistico" ma semmai un modo per distaccarsi, per non rappresentare in modo diretto la realtà» (ivi, p. 40) attraverso alcuni *topoi* (figura umana, soglie per la visione, teatralità della scena, naturalità, ecc.). Quintavalle si sofferma, infine, sulla progettazione del libro fotografico e sul montaggio fototestuale. La lettura non deve avvenire

Pagina dopo pagina ma doppia pagina dopo doppia pagina perché il senso risulta chiaro soltanto confrontando le immagini stampate a sinistra e quelle alla destra che con le prime istituiscono un'immediata parentela visiva e che subito, a questa parentela formale, aggiungono un diverso senso che si fa funzione narrativa. Insomma il nuovo del racconto non sta nella singola foto ma nel rapporto fra una foto e l'altra (ivi, pp. 49-50).

L'impaginazione del libro [fig. 4] determina l'«organizzazione narrativa, [lo stare delle foto] dentro un insieme, un sistema, ed assumere significato da questo» (ivi, pp. 54-55). Pertanto, la fototestualità si articola non solo nella relazione tra immagini e parole ma anche nella grammatica invisibile che tiene insieme le immagini tra loro: è qui che il lettore/spettatore è chiamato a giocare

un ruolo attivo, ricostruendo connessioni, intuendo traiettorie, costruendo il proprio personale 'viaggio dentro il labirinto'. Si prenda in considerazione la struttura del saggio *Un opaco labirinto*: una pagina di solo testo (p. 39), due pagine con testo preceduto da una foto in miniatura (pp. 40-41), una pagina di solo testo (p. 42), due foto a tutta pagina (pp. 43-44), due pagine di solo testo (pp. 45-46), due foto a tutta pagina (pp. 47-48), una pagina di solo testo (p. 49), due pagine con testo preceduto da una foto in miniatura (pp. 50-51), una foto a tutta pagina (p. 52). Il saggio si apre con la parola e si chiude con la fotografia. Il testo è sempre impaginato in doppia colonna, rafforzando la densità delle riflessioni di Quintavalle. Come già detto, le fotografie in miniatura, quando presenti, introducono il testo in forma di sintesi visiva o di anticipazione concettuale. Ad esempio, nella pagina 40, Quintavalle descrive la scrittura visiva di Ghirri soffermandosi sull'uso del colore e sulla scelta di inquadrare paesaggi vuoti «di fatti, di eventi, [...] accadimenti» (Ivi, p. 40) e l'immagine posta in cima mostra esattamente questi dettagli rendendo visibile ciò che il testo analizza. La posizione delle foto nella pagina induce il lettore/spettatore a osservarle prima di immergersi nel testo ma la lettura lo conduce poi continuamente a ritornarvi, in un movimento dialogico tra parola e immagine in cui ciascuna sembra completare e interrogare l'altra. D'altro canto, laddove si susseguono foto a tutta pagina e pagine di solo testo, lo spettatore/lettore sarà portato a osservare l'immagine scrutandola attentamente, dal momento che essa si configura come una pausa visiva all'interno del flusso verbale, e poi a proseguire la lettura del testo rapportandolo a quanto osservato all'interno dell'immagine. Un esempio significativo si trova tra le pp. 46-49 **[fig. 2]**; qui il testo si interrompe dopo l'affermazione di Quintavalle secondo cui Ghirri si muove nel paesaggio contemporaneo italiano avendo «dentro di sé un modello cui rapportare il mondo» e cioè la grande pianura padana (Ivi, p. 46). A tale affermazione seguono due immagini a tutta pagina, una scattata a Roma nel 1991 e una a Nuoro nel 1972 (pp. 47 e 48), che mostrano gli stessi stilemi del paesaggio padano: la naturalità della scena, lo spazio marginale, la decostruzione del monumento, l'uso della soglia (intesa come cancelli, porte, finestre o qualsiasi elemento che crei una cornice interna all'inquadratura). Se non fosse per le didascalie, quei luoghi potrebbero sembrare un qualsiasi angolo del paesaggio italiano contemporaneo. Il testo ricomincia a p. 49 chiarendo che tale modello visivo, che funge da chiave di lettura del mondo, è in realtà un continuo ritorno alle proprie origini, un riferimento persistente al territorio padano. Le immagini contribuiscono, così, a costruire quella «narrazione sostanzialmente unitaria [...] in cui si evince che] il blocco, il nodo, il polo del paese siano le terre e i coltivi delle pianure, e che lo spazio delle coste [...] sia ridotto» (Ivi, p. 49). Perciò, il legame tra la foto a tutta pagina e il testo non è meramente illustrativo: l'immagine rafforza e rilancia il discorso verbale e viceversa.

In conclusione, la fototestualità di Luigi Ghirri si presenta come un atlante di possibilità. L'intreccio tra parola e immagine fotografica non è un esercizio di stile ma una forma espressiva che apre alla riflessione, all'immaginazione, all'associazione di idee e di visioni. Le immagini non illustrano il testo e i testi non spiegano le immagini: la fotografia è al contempo visione e narrazione; il testo è, insieme, previsualizzazione e racconto. La peculiarità dello sguardo ghirriano risiede nel superare qualsiasi canonica funzione documentaria e descrittiva per fare di immagine e parola due strumenti di conoscenza, pensiero e visione autonomi ma interdipendenti, quindi in dialogo continuo e non in relazione gerarchica. In questo senso, l'operatività del modenese è estremamente innovativa: egli ha introdotto una nuova idea di fotografia mostrando che si può "scrivere" con le immagini e "vedere" attraverso le parole e che, dunque, la dinamica fototestuale è uno strumento di costruzione di senso – non a caso Ghirri (1997, pp. 70-71) considera come un punto di riferimento essenziale Walker Evans, maestro della narrazione per immagini fortemente centrata sull'intreccio verbo-visivo. Ghirri compie tutto questo in un contesto, ovvero la fotografia contemporanea italiana di paesaggio, che viene così rinnovato nelle forme e nelle idee. L'opera aperta, dunque, non è una semplice somma di linguaggi ma un dispositivo critico capace di ridefinire il modo in cui percepiamo, raccontiamo e abitiamo lo spazio e il modo in cui rappresentiamo il paesaggio contemporaneo.

Bibliografia

M. BELPOLITI, 'Nella nebbia e nelle apparenze', *reCHERches*, n. 24, 2020, pp. 113-121.

M.W. BRUNO, 'Scrivere fotografie. In ricordo di Gianni Celati', *Fata Morgana Web*, 10 Gennaio 2022, <<https://www.fatamorganaweb.it/in-ricordo-di-gianni-celati/>> [accessed 28 June 2025].

V. CAMMARATA, 'Sfide della rappresentazione. I *Trompe l'oeil* di Georges Perec e Cuchi White', in M. Cometa e R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 9-47.

G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

D. CAMPANY, 'Architettura, immagine e parola', in M. NASTASI (a cura di), *Luigi Ghirri. Il paesaggio dell'architettura*, Milano, Electa, 2018, pp. 112-115.

G. CELATI, 'Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia', in L. GHIRRI, *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri, P. Barbaro, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 251-264.

R. COGLITORE, 'Le verità dell'io nei fototesti autobiografici', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 49-68.

- M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115.
- C. CONFALONIERI, 'Acqua e terra, dove finisce il mondo. Ghirri, Celati, Ariosto, le colonne e l'argine', *Finzioni*, n. 5, 2023, pp. 13-31.
- L. GHIRRI, A. QUINTAVALLE, *Viaggio dentro un antico labirinto*, Brescia, D'Adamo editore, 1991.
- L. GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, a cura di P. Costantini, G. Chiaramonte, SEI, Torino 1997.
- Id., *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri, P. Barbaro, Macerata, Quodlibet, 2010.
- A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Mondadori, 2000.
- C. MARTINO, 'La fotografia come fermo-immagine', in Id., *Look Over Look. Il cuore fotografico del cinema di Stanley Kubrick*, Milano-Udine, Mimesis, 2021, pp. 62-65.
- EAD., 'Narrazioni vaghe. Il profilo delle nuvole di Luigi Ghirri e Gianni Celati', *Fata Morgana Web*, 6 Novembre 2023, <<https://www.fatamorganaweb.it/il-profilo-delle-nuvole-di-luigi-ghirri-e-gianni-celati/>> [accessed 28 June 2025].
- E. TARAMELLI, 'Luigi Ghirri e l'inconscio del Tempo', in Id. (a cura di), *Luigi Ghirri. The Enigma of Vision*, London, Repetto Gallery, 2019, pp. 6-15.
- R. VALTORTA (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino, 2013.
- J. WALL, *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, Macerata, Quodlibet, 2013.



Foto-testi dall'isola. Venezia antropocenica

di Giada Cipollone

1. Isole nell'Antropocene

Nel corso degli ultimi decenni il campo degli *Island Studies* si impegna a offrire nuove prospettive critiche attraverso cui leggere il pensiero e le pratiche che si generano e si sviluppano nelle geografie insulari, osservate come laboratori localizzati di relazioni ecosistemiche complesse e come possibili dispositivi concettuali attraverso cui leggere le polarizzazioni del presente. Abitabilità e rischio, vulnerabilità e rimedio, turismo e comunità, localismo e integrazione sono solo alcune delle coppie dicotomiche che manifestano, in modo più appariscente che altrove, l'eccezione territoriale e quindi socioculturale delle isole, letterariamente sospese tra utopia e naufragio.

Se genealogicamente, dalla metà degli anni Ottanta, il campo di studi è stato avviato sulla base della definizione delle isole «on their own terms» (McCall 1994) – quindi come unità geografiche, storiche e culturali irriducibili a una visione continentale – in anni più recenti il dibattito sembra abbandonare la pista ontologica dell'isola come condizione essenziale. A emergere è piuttosto la configurazione «relativa» e relazionale dell'*islandness* (Baldacchino 2018), non come principio stabile e predeterminato, ma come esito di una negoziazione ecologica, storica, culturale, mutevole e permeabile (Foley et al. 2023). In quest'ottica l'isola diventa un paradigma epistemico che sposta il fuoco dalla fascinazione mitica del luogo-separato all'implicazione materiale del luogo-soglia, dove si concentrano gli effetti più turbolenti della crisi eco-politica globale e i desideri più radicali della sua trasformazione. L'accelerazione della pandemia, che ha esteso su scala planetaria l'esperienza dell'isolamento, ha avvantaggiato l'assimilazione dell'isola a figura teorica dell'Antropocene (Pugh e Chandler 2021), termometro allertato delle sue azioni e rivale utopica, narrativa e performativa (Schneider 2020) dei suoi immaginari.

In risposta alla sfida antropocenica e ai suoi impatti, materiali e simbolici, sull'ecosistema specifico della laguna, nel 2021 a Venezia viene fondato il progetto editoriale di Wetlands. La sequenza, che aveva avvicinato senza soluzione di continuità i fenomeni eccezionali dell'alluvione del

2019 e della crisi pandemica del 2020, designa la città come un anfibio terracqueo, un'isola urbana, «un caleidoscopio planetario di tutte le dinamiche che caratterizzano l'Antropocene» (Iovino, Beggiora 2021, p. 8). Innalzamento del livello del mare e sprofondamento dell'area, filosofie ingegneristiche invasive e obsolete, epurazione del centro abitato, monocultura turistica e privatizzazione, sono alcuni degli espedienti che rendono Venezia «una perfetta favola per l'Antropocene» (De Capitani 2022, p. 15). Wetlands nasce per proporre la creazione e la pubblicazione di libri in grado di riflettere su «temi ambientali, urbanistici, sociali, antropologici e culturali, incrociando prospettive internazionali con gli sguardi sulla vita e il futuro di Venezia» (Wetlands 2024) da un posizionamento specifico che promuove un'alternativa politica di difesa del bene comune della città.

Questo contributo vuole proporre un'analisi di due progetti foto-testuali che sono stati pubblicati da Wetlands nel 2024. L'obiettivo è quello di tracciare un immaginario foto-testuale di Venezia, che tenga conto della specificità della condizione insulare veneziana nel processo creativo di scrittura e di relazione con lo spazio fisico e sociale (Ladogana 2025, p. 7), in un ecosistema così intimidito dalla minaccia antropocenica. I libri si aggiungono a un lungo catalogo di esperimenti editoriali, che stanno producendo training speculativi per una rappresentazione della città lagunare, dissidente nei confronti dell'immagine plastica, fissa e ideale della sua cartolina: per citarne solo uno, in cui è rintracciabile una componente foto-testuale di matrice poetica *Quello che vede l'acqua. Foto, testi, fieldnotes* (Serra, Ajmone, Tomassini, Ghiaroni, Gambettola, Conti 2023) progetto multimediale collettivo prodotto da LAC Lugano Arte e Cultura in collaborazione con l'Università Iuav di Venezia e l'Associazione Laboratorio Corpo di Venezia.

2. *Catalogo delle Onde*

Il *Catalogo delle Onde* (2024) è il prodotto editoriale che nasce dell'incontro tra la scrittura di Tiziano Scarpa e le fotografie di Anna Zemella. A partire da una misteriosa e comune fascinazione per le onde, gli autori collaborano alla realizzazione di questo volume, costruendo una narrazione a due voci su una Venezia a pelo d'acqua, sotto il livello delle architetture, senza lo specchio della città.

La scrittura inventa una tassonomia fantastica delle onde, una classificazione tipologica del loro carattere duplice, polarizzato tra la necessità della loro esistenza e la continua minaccia: Scarpa, cantore contemporaneo delle topografie veneziane, incide testi brevi che miscelano trac-



Fig. 1 T. Scarpa, A. Zemella, *Catalogo delle onde*, Wetlands, 2024, pp. 88-89, ©Wetlands e Anna Zemella

ce storiche, memorie personali, riflessioni ecologiche; Zemella isola il protagonismo dell'onda, realizzando un'iconografia sensibile della varietà acquatica lagunare. Espellendo dall'obiettivo la referenzialità di Venezia, la fotografa si muove senza smania cartografica (Schalansky 2022) alla ricerca degli «scrigni acquatici» della città (Zemella 2024b) per cogliere le composizioni effimere – di riflessi, luce, movimenti – che dondolano la sua vita intima sotto i fragori spettacolari dei monumenti. Se classicamente è «l'unione tra l'elemento naturale e l'unicità di quello architettonico a rendere stupefacenti le immagini» della città (Bertozzi 2025, p. 28), in questo caso l'elisione dello scenario urbano propone un incanto che si schiera radicalmente dalla parte del «medium dell'acqua» (Arillotta 2025, p. 92): Venezia è tolta dall'immaginario statico vedutista del suo panorama e restituita al suo potenziale relazionale, instabile, futuro.

Il fotolibro organizza i due registri espressivi alternando gruppi di immagini, spesso a tutta pagina e senza didascalia, e sezioni di testo, «la dimensione più evidente della trama verbo-visiva è sostanzialmente dialogica e relazionale» (Rizzarelli 2019, p. 41; Albertazzi 2017). Non è differenziata la tipologia della carta da stampa, il volume presenta dunque una consistenza compatta, che già dalla scelta tipografica non postula alcuna gerarchia tra i due linguaggi che lo compongono: questa coerenza è validata da una certa continuità cromatica, con i caratteri del testo colorati da quel tipico verde laguna che connota il repertorio visivo della fotografia. Tradendo l'aspettativa del catalogo, non vengono né indicizzate né ordinate le corrispondenze tra descrizioni e oggetti, quindi tra testi e fotografie. La formula editoriale prevede una successione tra gruppi di dieci-dodici immagini e un apparato di cinque-sette testi, scandita da un ritmo piuttosto regolare. La logica classificatoria si increspa, è negata la possibilità di riscontro tra le voci dell'inventario ondoso – ognuna dedicata a una tipologia d'onda – e le singole fotografie, non didascalizzate. Questo andamento scarta le logiche della concordanza illustrativa tra descrizioni e immagini, disegnando una «forma-atlante [...] in cui senz'altro prevale il ruolo della ricezione, chiamata a organizzare autonomamente il senso, attraverso letture sempre più complesse e comunque multidirezionali» (Cometa 2016, p. 94). In questo modo, il catalogo diserta la dimensione consultiva e si apre allo scorrimento, all'attraversamento poetico, all'evocazione: la ricerca della corrispondenza non è prescritta da una preoccupazione catalogatoria, ma piuttosto offerta come un suggerimento di gioco per chi, leggendo-guardando, può divertirsi ad abbinare gli elementi sulla base di conoscenze e/o di impressioni. Raccogliendo questo invito, accosto qui due immagini a due testi.

L'onda che apre il catalogo testuale, dopo un'introduzione-preludio di racconti ai bordi tra meteorologia, riflessione filosofica e storia personale di Scarpa, è quella piatta. È l'onda fondamentale di Venezia, quella che sciacqua la laguna ricambiando le sue acque nell'Adriatico, evitando il



Fig. 2 T. Scarpa, A. Zemella, *Catalogo delle onde*, Wetlands, 2024, pp. 120-121, ©Wetlands e Anna Zemella

suo impaludamento. È «un'onda enorme senza cresta, senza dossi né avvallamenti senza dislivelli curvilinei. Un'onda solitamente invisibile. Non si vede, ma l'onda piatta è quella essenziale, è il fondamento stesso della sopravvivenza di Venezia, che le ha consentito di non marcire» (Scarpa 2024a, p. 50). Un'onda paradossale, che con il suo movimento minimo ma continuo, si nasconde sotto la superficie apparentemente stagnante dei canali. È visibile solo con un'osservazione attenta dalla riva o grazie a un fortunato riflesso, che proietti su parete la «radiografia della superficie» (p. 51) dell'acqua, in uno dei tanti intuizioni cinematografici sorti dall'appuntamento tra città e laguna. Come fotografare un'onda per lo più invisibile?

Tra le fotografie di Anna Zemella scelgo questa **[fig. 1]**. L'immagine a colori inquadra due piante alofite, che riposano in mezzo a un mare verde al centro dell'inquadratura, messe a fuoco; solo in alto sulla destra l'accento di una flebile increspatura dell'acqua che sfoca il lato della pagina. C'è un punto nella parte destra dell'immagine in cui l'estremità della pianta rossa sembra toccare il riflesso dell'onda: quasi impercettibile, un cerchio d'acqua sembra sollevarsi in rilievo sulla superficie dell'immagine. È una delle poche fotografie a ispirare un senso apparente di stasi, suggerito forse dalla centralità fissa delle erbe, dal verde monocromo dilagante e contraddetto sottilmente da questa minima propagazione. Qui mi sembra di ritrovare il paradosso dell'onda piatta, inabissata ma operosa, invisibile e presente, custode di un segreto idrico della laguna che fornisce un'informazione ecologico-politica: l'efficacia della tutela non si misura dalla magnitudine interventista di un gesto imposto, dall'alto, ma preferisce azioni trasformative, inavvertite e continue, dal basso, dal 'pro-fondo'.

L'onda relazionale è la penultima del volume, che Scarpa chiude descrivendo l'onda sgretolatrice, un'onda erosiva generata dai motori degli scafi: consegna così un messaggio di denuncia contro il traffico bulimico del movimento antropocentrico, disinteressato agli equilibri degli ambienti che frequenta massivamente. Appena prima dell'allerta, ritaglia uno spazio per l'onda relazionale, che fornisce qualche spunto per anticipare, forse prevenire, le derive dell'onda finale. «Quelle che si formano nei canali urbani più larghi, e nelle zone aperte della laguna, danno vita alle *onde relazionali*, con cui gli esseri umani alla guida delle loro barche esprimono ostilità o gentilezza» (p. 107). Il passaggio di una barca genera un'onda, che si ingrossa a seconda della potenza e della velocità: se due barche navigassero in prossimità, il galateo lagunare vorrebbe che l'imbarcazione più potente rallentasse in prossimità di una barca a remi, perché lo spostamento d'acqua potrebbe urtare e mettere a rischio di rovesciamento il veicolo più fragile. La relazione tra onde misura la qualità della relazione tra conducenti e quindi tra persone: anche in questo caso le leggi

forse. Al contrario, i più ricchi, taxisti e gondolieri, mi sono sembrati sempre incazzati, rabbiosi, in duello perenne con il mondo che li circonda. Sono pronto alle smentite.

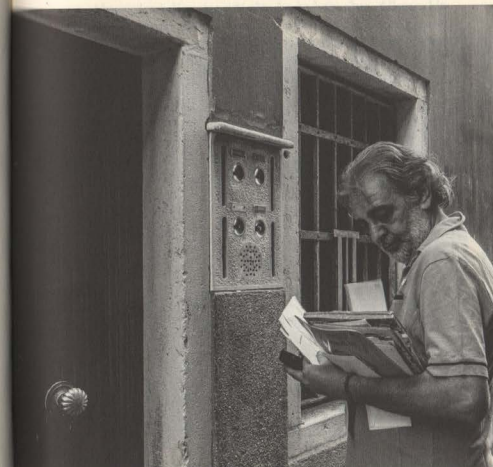
Ho voluto camminare un passo indietro rispetto a questi personaggi. Un universo, con l'eccezione delle spazzine, per lo più maschile. Le donne stanno ancora ai margini in questi mestieri di Venezia. Devo pensarci su. Per ora mi accontento di cercare una risposta impossibile alla domanda: come funziona Venezia? Cosa la muove? Per questo, alle nove e ventuno di un giorno d'estate mi sono ritrovato in riva de Biasio.

Il postino

Alessandro cammina da quarant'anni. Per le calli e i campi di Venezia. È entrato alle Poste nel 1985. Doveva essere giovanissimo. Allora c'erano 120 postini nella città-isola. Oggi sono 49. A quel che ho capito, sono "volontari". In nessun altro luogo d'Italia i postini vanno ancora a piedi. Se Alessandro volesse, potrebbe lavorare in terraferma, avere un motorino elettrico per consegnare la posta. Ma lui e i suoi colleghi veneziani hanno scelto di lavorare camminando. Questa è la loro città. Alessandro è nato a Cannaregio. Vi ha vissuto fino agli anni Novanta. Poi voleva una casa per sé, per la sua famiglia. A Marghera costava cinque volte meno che in isola. Scelta obbligata, è così che gli abitanti se ne vanno. Adesso, a pochi anni dalla pensione, vorrebbe tornare a vivere nel suo sestiere. Suo figlio, no. "Mai", mi dice. Non chiedo, immagino la risposta.

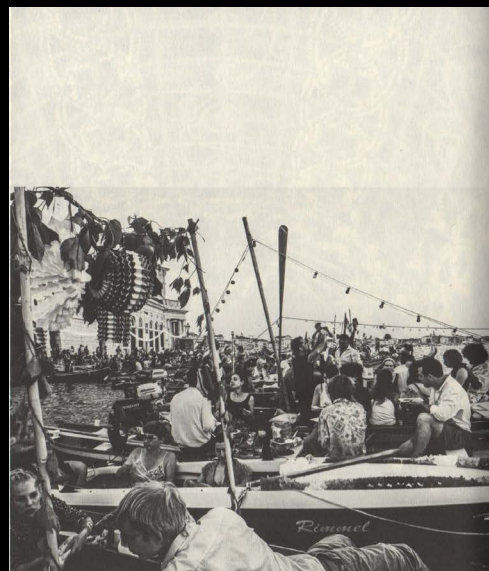
Appuntamento alle 9.21, ora di arrivo del vaporetto a riva de Biasio. Alessandro viene dal Tronchetto. Aspetto. In banchina ci sono solo due spazzini con i loro carrelli. Guardo il traffico del mattino lungo il Canal Grande. *Tape*, chiatte, motoscafi che hanno accolto i loro clienti alla vicina stazione. Andirivieni già incessante.

Ho conosciuto Alessandro in campo San Giacomo. Se davvero abitassi a Venezia sarebbe il mio portalertere. Da qualche giorno cercavo di incontrarne uno. Una mattina d'estate mi aveva incuriosito una postina che apriva una strana cassetta in una stretta



Il postino Alessandro cammina da quarant'anni. Per le calli e i campi di Venezia. È entrato alle Poste nel 1985. Doveva essere giovanissimo. Allora c'erano 120 postini nella città-isola. Oggi sono 49. A quel che ho capito, sono "volontari". In nessun altro luogo d'Italia i postini vanno ancora a piedi. Se Alessandro volesse, potrebbe lavorare in terraferma, avere un motorino elettrico per consegnare la posta. Ma lui e i suoi colleghi veneziani hanno scelto di lavorare camminando. Questa è la loro città. Alessandro è nato a Cannaregio. Vi ha vissuto fino agli anni Novanta. Poi voleva una casa per sé, per la sua famiglia. A Marghera costava cinque volte meno che in isola. Scelta obbligata, è così che gli abitanti se ne vanno. Adesso, a pochi anni dalla pensione, vorrebbe tornare a vivere nel suo sestiere. Suo figlio, no. "Mai", mi dice. Non chiedo, immagino la risposta.

Fig. 3 A. Semplici, *Mater Venezia*, Wetlands, 2024, pp. 28-29, ©Weltands e Andrea Semplici



Non ci si alza da tavola fino alle cinque del pomeriggio.

Risbuchiamo nel canale della Giudecca lasciandoci alle spalle il dedalo dei riti di Dorsoduro. Guardiamo un po' sdegnati i motoscafi raggruppati uno addosso all'altro. Alle barche della tradizione è riservato un ormeggio privilegiato. Passiamo sotto il ponte votivo. Gli ultimi metri a remi. Per l'illusione di un tempo che potrebbe anche essere futuro. Le barche sono già in fila. Ci si conosce l'uno con l'altro. Non sono ancora le otto di sera, il sole lancia la sua ultima, bellissima luce. Arrivano le remiere, con sfoggio di colori sociali e tavoli montati sulla barca. Hanno l'orgoglio dei vogatori. Ci si accosta gli uni agli altri, si srotola una cima, si cercano anelli a cui legarsi: le barche diventano un'unica imbarcazione, si può passare, con giochi di equilibrio marinaro, da una all'altra. Si gettano ancora. Questa è l'*attesa*. Non c'è altro da fare che aspettare.

Si scartano i vassoi, passano pizzette, si scoperciano le pentole e si mostra il contenuto delle ceste. Polpette, peperonate, *cicchetti* di baccalà, mezzo uovo con la cipollina, salse in cui intingere i grissini, frammenti di mortadella. Va di moda l'hummus, nuova, imprevista alleanza della Serenissima con il mondo arabo. E poi ciotole di anguria, una delizia. Un brindisi dopo l'altro facendo ondeggiare la barca. E i piatti della tradizione: *bigoli in salsa*, spaghetti così spessi da essere trapassati da un minuscolo tunnel cavo, conditi con un soffritto eccita-palato di cipolle e sarde salate, e *sarde in saur*, sarde fritte, lasciate a macerare per un giorno in altro soffritto di cipolle, vino e aceto. Le bottiglie di prosecco passano di barca in barca. L'infilata dei piccoli scafi è una meraviglia. I corpi si attorcigliano da poppa a prua. Sono già quasi le undici. C'è ancora tempo. Qualcuno trova la maniera di stendere le gambe, di appoggiare la schiena, di reagire a un colpo di sonno. Poi il buio improvviso, il botto solitario e il cielo si colora di girasoli, garofani, margherite e grandi ortensie. Si sta a naso in su, mentre la barca accenna un rollo di accompagnamento.

L'attesa dei ragazzi, in piazza Vittorio Veneto, sui gradini della scalinata di Santa Lucia, è ben più lunga di quella dei veneziani. Bisogna essere in piazza attorno alle cinque. O che almeno ci siano gli amici. Che hanno conquistato una posizione anche per te. In

Fig. 4 A. Semplici, *Mater Venezia*, Wetlands, 2024, p. 76-77, ©Weltands e Andrea Semplici

dell'acqua inviterebbero a rapporti di cooperazione, dove non è premiale il principio della forza ma l'equilibrio tra forze. Quando un'onda relazionale viene generata, a prescindere dall'atteggiamento amichevole o avverso, l'unico modo di affrontarla è diagonalmente, «bisogna scongiurare la minaccia con una tattica obliqua» (p. 108). La risposta diagonale è anche una lezione morale su come viaggiare, senza puntare muscolarmente a una meta, ma aggiustando continuamente il proprio passo (Scarpa 2024b). Nell'ultima sessione fotografica del libro, in chiusura, ci sono quattro immagini percorse da linee diagonali. Immagini completamente acquatiche, lasciano fuori campo gli indizi che potrebbero far interpretare quei tagli come residui di passaggi, riflessi di luce, forme spontanee.

In questa immagine [fig. 2], la diagonale separa a sinistra una strana sagoma, forse un'ombra, blu notte, e a destra il barlume arancione, che si direbbe di un tramonto. Faccio assumere a questa immagine il valore simbolico di un'onda relazionale perfetta, che bilancia tensioni opposte, come quelle tra giorno e notte, senza annullarle. Un passaggio obliquo, che diventa la figura di una pedagogia acquatica: un'arte del relazionarsi che vale tanto per i rapporti interpersonali quanto per le relazioni ecosistemiche.

3. *MaterVenezia*

Se *Catalogo delle onde* si configura come un foto-libro collaborativo, che distribuisce in modo equo le funzioni autoriali e l'equilibrio tra immagini e testo, *MaterVenezia* rappresenta un caso foto-testuale in cui scrittore, narratore e fotografo coincidono e la parola è prevalente rispetto alla fotografia. Andrea Semplici – scrittore, giornalista e fotografo, autore di guide e storie di viaggi – scrive per Wetlands un'opera che percorre un sentiero sotterraneo che collega Matera e Venezia: due città accomunate dall'eccezione, una di pietra e l'altra di acqua, esaltata dagli immaginari, ma anche da una normalità resistente dietro le cartoline della città. Apparizioni storiche, coincidenze fortuite, animali guida, micro-storie urbane, attitudini comunitarie connettono Venezia e Matera, che vengono però scoperte complici soprattutto nel funzionamento brulicante della loro vita quotidiana. Nell'introduzione del libro, l'autore confida il suo rapporto affettivo con Venezia, luogo di innamoramento e continuo ritorno, e con Matera, meta iniziale di un progetto professionale e da lì scelta come città di residenza.

Semplici abita e scrive prima di Venezia. L'idea, confessata, non è quella del reportage e nemme-

no del giornalismo narrativo: è un racconto che ammicca all'autobiografia come «atto performativo e pratica sociale» (Coglitore 2016, p. 51), capace di mettere in gioco l'autore nella sua esperienza di conoscenza e di relazione. «Perditempo militante» (Ferracuti 2024), Semplici si concentra negli incontri con i personaggi della città e con i suoi segreti periferici e logistici, custoditi dal sapere delle maestranze.

Il dispositivo foto-testuale – a differenza del *Catalogo delle onde* che alterna in modo ritmico le immagini e le parole – è costruito, come si anticipava, da una netta prevalenza di materia testuale. La fotografia compare in modo episodico, condensa in immagini alcuni momenti della narrazione, ma sembra decentrarsi a favore di una scrittura che però ne assorbe le funzioni. È la componente verbale a farsi 'fotografica', a produrre la visione a cui l'obiettivo della camera, a volte, acconsente. L'intensità della parola è bilanciata da una rarefazione della presa fotografica: l'obiettivo della camera – che è sempre al collo del narratore-fotografo-personaggio – assume la responsabilità dello scatto necessario, della scelta e del montaggio e arretra, cedendo alla parola, laddove le immagini risulterebbero eccedenti e accumulabili alla sovrabbondanza dei repertori veneziani. La fotografia, in un bianco e nero che contrappunta le tinte forti dell'iconografia di Venezia, accompagna il cammino, si toglie dall'ansia della documentazione e si offre piuttosto come un medium relazionale e performativo (Cipollone 2024), che favorisce l'incontro, la discussione, la scoperta di tracce, storie, persone quasi mai rappresentate. Evitando la compulsione delle immagini, la fotografia accompagna discretamente la potenza di una scrittura già fotografica, che in una prosa calma e suggestiva, diaristica e frammentata, riesce a osservare, registrare, scegliere, costruire immagini e atmosfere senza doverle necessariamente mostrare.

Questa fotografia **[fig. 3]** ritrae Alessandro, il postino, incontrato nel capitolo tre dal titolo *Personaggi e interpreti*. Semplici lo accompagna nel suo giro di consegne, rigorosamente a piedi, per alcuni chilometri di un quartiere veneziano. Il postino suona i campanelli, a Venezia sono vietate le cassette delle lettere: il recapito passa ancora per la mediazione umana. E Alessandro è sempre ben accolto, come uno degli eventi del mattino, pure quando porta *boete*, bollette. Il giro delle consegne diventa una sorta di visita di quartiere, di concatenazioni di incontri, di indagini sui misteri della città, come la numerazione dei civici, l'orientamento delle calli – incatturabile pure dal controllo diffuso delle mappe di Google, spesso inesatte – le scorciatoie.

Grazie ad Alessandro imparo a camminare per *sconte*. Scorciatoie, percorsi per aggirare l'onda fluviale di turisti. Scopro così la corte dell'Anatomia e il piccolo labirinto di calli e *rii terà* che raggruppa, sotto le mie finestre, le case di una *insula*. È un piccolo isolotto interrato, talmente minuscolo da essere rima-

sto senza nome, conosciuto come *Isola*. “Qui le case hanno tutte un giardinetto”, mi spiega Alessandro. Un luogo appartato, silenzioso, affacciato sul rio di San Zan Degolà. Credo che vorrebbe abitare qui. Anche io. Come vorrei che fosse possibile. (Semplici 2024, p. 34)

La fotografia, collocata in prossimità dell’inizio del racconto, ritrae il postino di fronte a una porta, intento a ritrovare il collo postale da consegnare. È scattata di lato, Alessandro se ne rende conto forse e sembra complice. Il punto di vista incontra perfettamente quello del lettore, che riconosce il volto del personaggio ed è quasi invitato ad accompagnarlo, standogli a fianco nel suo giro. L’uomo appare come una guida, con cui visitare la città nei suoi scenari meno mitici e nascosti: luoghi spaesati in una Venezia che è ancora disponibile ad accogliere chi arriva non con l’aggressività sfrenata del consumo turistico, ma con l’umiltà (anche fotografica) del lasciarsi condurre, anziché conquistare, nel tempo abitante e resistente.

Questa fotografia [fig. 4] è scattata di giorno nell’attesa della grande festa del Redentore, il cui momento apicale coincide con i quaranta minuti di fuochi artificiali a illuminare il bacino di San Marco. Il capitolo sei *La festa è un’attesa* intreccia le storie delle feste d’estate di Venezia e Matera, rispettivamente il Redentore e la *Bruna*: inizia con il racconto della fuga dei residenti, che cercano riparo dalla confusione generata dall’evento. Semplici tenta la via di un’altra narrazione, che prova a riscoprire il valore collettivo e comunitario della costruzione della festa: la sua origine per scongiurare la peste; il talento dei costruttori del ponte galleggiante dalle Zattere veneziane all’isola della Giudecca; l’orgoglio gastronomico che nutre il tempo prima dello spettacolo finale. La fotografia ritrae l’attesa ancora diurna, il processo di avvicinamento delle barche. «Per l’illusione di un tempo che potrebbe anche essere futuro. [...] Ci si accosta gli uni agli altri, si srotola una cima, si cercano anelli a cui legarsi: le barche diventano un’unica imbarcazione, si può passare, con giochi di equilibrio marinaro, dall’una all’altra» (Semplici 2024, p. 77). L’immagine è scattata dall’acqua, riprende una scena assembrata di persone su barche addobbate, in cui si cercano modi di stare in attesa: in primo piano ci si stende, al centro si mangia, più in fondo si conversa. Questo scatto sembra voler raccontare la promessa sociale della festa, il suo rinnovo annuale, spesso disdetto dalle tragedie che inquinano il suo decorso. Senza quindi romanticizzare, il racconto e le immagini ritrovano un punto da cui ripartire, il punto in cui le due città, vessate dall’offensiva antropocenica, ritrovano una massa di corpi abitanti che si prendono cura dei rapporti e degli ambienti.

4. Conclusioni

I due libri, nessuno dei quali rivendica lo statuto di foto-testo, rivelano due diverse modalità di articolare il rapporto tra immagine e scrittura. Nel *Catalogo delle onde* i due autori ritrovano nell'elemento acquatico un motore drammaturgico che organizza i richiami, pure non esplicitamente correlati, di immagini e testi. *MaterVenezia* ribalta la dinamica assiologica che vorrebbe tradizionalmente insubordinare la fotografia alla scrittura e, invece che disseminare il testo di immagini, ne seleziona alcune significative, conferendo alla scrittura una qualità fotografica e alla fotografia un impulso relazionale.

I due volumi si allineano a una visione politica e situata di Venezia che mette in crisi i dispositivi dominanti della sua rappresentazione e del suo consumo narrativo e visivo, attraverso il ritorno ad alcune matrici della sua condizione insulare. Nel primo caso, la prospettiva dell'onda, dell'acqua, che ri-guarda dal basso la città che si specchia e suggerisce nuovi assetti per le configurazioni sociali ed ecologico-politiche. Nel secondo caso, la soggettiva lenta e discreta di chi guarda alla resistenza quotidiana della società locale, ai suoi percorsi alternativi, alla sua vita ai margini di un centro sempre più mercanteggiato. Due atti di riappropriazione dell'isola attraverso i «legami che sussistono tra comunità e terra» (Marini 2022, p. 17), due «ecosistemi foto-testuali» (Carrara, pp. 369-372), che ritrovano nelle pedagogie dell'acqua e nella tenacia sociale della comunità abitante, due dinamiche insulari per contestare e trasformare, anche epistemologicamente, i caratteri assoluti, colonizzanti, estrattivi del pensiero continentale dominante (Glissant 2007 [1990]).

Bibliografia

- S. ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017.
S. ARILLOTTA, 'Cronache dall'acqua (granda)', *Engramma*, 220, gennaio 2025, pp. 89-98.
G. BALDACCHINO, *The Routledge International Handbook of Island Studies*, London and New York, Routledge, 2018.
M. BERTOZZI, 'L'incanto dal vero', *Engramma*, 220, gennaio 2025, pp. 25-36.
G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2016.
G. CIPOLLONE, *Corpi a fuoco. Fotografia, performance, femminismo in Italia negli anni Settanta*, Venezia, Marsilio, 2024.
R. COGLITORE, 'Le verità dell'io nei fototesti autobiografici', in R. COGLITORE, M. COMETA (a cura di), *Fototesti Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 49-68.

- M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario' in R. COGLITORE, M. COMETA (a cura di), *Fototesti Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-117.
- L. DE CAPITANI, 'Introduzione', in S. BASSI, P. D. OMODEO, L. DE CAPITANI, C. BALDACCI, *Venezia e l'antropocene. Una guida ecocritica*, Venezia, Wetlands, 2023.
- A. FERRACUTI, 'La bellezza di due città, eterna ma anche fragile', *il manifesto*, 17 dicembre 2024 <<https://ilmanifesto.it/la-bellezza-di-due-citta-eterna-ma-anche-fragile>> [accessed 30 June 2025].
- A. FOLEY, L. BRINKLOW, J. CORBETT, I. KELMAN, C. KLÖCK, S. MONCADA, M. MYCOO, P. NUNN, J. PUGH, S. ROBINSON, V. TANDRAYEN-RAGOOBUR, R. WALSHE, 'Understanding "Islandness"', *Annals of the American Association of Geographers*, 113, 8, 2023, pp.1800-1817.
- E. GLISSANT, *Poetica della relazione* [1990], Macerata, Quodlibet, 2007.
- S. IOVINO, S. Beggiora, 'Introducing Lagoonscapes. The Venice Journal of Environmental Humanities', *Lagoonscapes*, 1, 1, 2021, pp. 7-15.
- R. LADOGANA, *Isole, arte, spazio pubblico. Interventi di arte ambientale in Sardegna e Sicilia*, Milano, Post-media, 2025, p. 7.
- S. MARINI, V. MOSCHETTI (a cura di), *Isolario Venezia Sylva*, Milano, Mimesis, 2022.
- G. MCCALL, 'Nissology: a proposal for consideration', *Journal of the Pacific Society*, 17, 2-3, 1994, pp. 1-14.
- P. PUGH, D. CHANDLER, *Anthropocene Islands: Entangled Worlds*, London, University of Westminster Press, 2021.
- M. RIZZARELLI, 'Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo', in G. CARRARA, R. LAPIA (a cura di), 'Narrativa italiana degli anni Duemila: cartografie e percorsi', *Narrativa*, 41, 2019, pp. 41-54.
- J. SCHALANSKY, *Atlante delle isole remote*, Milano, Bompiani, 2022.
- R. SCHNEIDER, 'This shoal which is not one: Island studies, performance studies, and Africans who fly', *Island Studies Journal*, 15, 2, 2020, pp. 201-218.
- A. SEMPLICI, *MaterVenezia*, Venezia, Wetlands, 2024.
- T. SCARPA, A. ZEMELLA, *Catalogo delle onde*, Venezia, Wetlands, 2024.
- C. SERRA, A. AJMONE, S. TOMASSINI, G. GHIARONI, D. GAMBETTOLA, A. CONTI, *Quello che vede l'acqua. Foto, testi, fieldnotes*, Lugano, LAC, s.d..
- WETLANDS, 'Chi siamo', <<https://wetlandsvenezia.org/chi-siamo>> [accessed 28 June 2025].



*Breve viaggio nell'immagine alterata e inconsueta della Sicilia**

di TOMMASO CASINI

Lampi sull'ENI

P. P. PASOLINI, *Petrolio*, 1992

1. Fototesti tra industria petrolchimica e mancata tutela archeologica

La Sicilia del Grand Tour, nella vasta tradizione narrativa, pittorica e fotografica, è stata raffigurata con occhio ammirato, prevalentemente idilliaco. L'estetica delle rovine classiche, le architetture arabo-normanne e barocche, i paesaggi mediterranei, l'orrido meraviglioso dell'Etna (Cometa 2024, pp. 103-15). L'immaginario della Sicilia si è consolidato nelle aspettative dei tanti viaggiatori che dal secolo XVIII al XX sono andati alla ricerca di luoghi da conoscere. Negli ultimi settant'anni molti di essi sono però progressivamente diventati luoghi comuni, sfociando spesso nella banalizzazione visiva patinata dei media e nel cliché narrativo ad uso turistico di massa (*Grand tour in Sicilia 1890-1950*, 2003).

All'immagine storicizzata del *Grand Tour*, pur nelle sue derive mediali, improntate al riconoscimento e all'estetica del paesaggio immutato, si oppone un rovescio della medaglia indagato da un cambio di sguardo e prospettiva.

A partire dal Secondo dopoguerra il paesaggio siciliano – costiero e urbano – (come altrove nella Penisola) ha iniziato a subire la vasta e irreversibile trasformazione tra industrializzazione e cementificazione edilizia. Il sorgere di impianti petrolchimici e raffinerie (Gela, Augusta-Priolo, Milazzo), cementifici (Porto Empedocle), automobilistici e termoidraulici (Termini Imerese), seguirono la spinta politico-economica di una invocata - per i più necessaria e rapida - industrializzazione del Sud. Il fine nobile di riscattarne l'immobilismo e i cronici problemi di mancato sviluppo rispetto al resto del Paese, per migliorare il basso tenore di vita e contenere i flussi dell'immigrazione, ha avuto invece un impatto negativo e vantaggi affatto duraturi (Oddo, Antoniani 2024; Cancila 1995). Guardando oggi la Sicilia, con in mente il celebre ossimoro pasoliniano di un'Italia che ha vissuto lo «sviluppo senza progresso», che riprendeva i temi del celebre volume

di inchiesta *Industrializzazione senza sviluppo* sul caso di Gela, quale potrà essere il futuro di Milazzo, Termini Imerese, Priolo e appunto Gela? (Hyttén, Marchioni 1970; Pasolini 1975, pp. 91-95; Micciché, 2019).

I petrolchimici e le raffinerie, nel corso dei decenni, produssero un effetto devastante sull'ambiente e la salute dei cittadini, entrando ben presto in un declino produttivo irreversibile, il cui inizio avvenne con la crisi petrolifera del 1973, proseguita negli anni Ottanta. Solo in anni recenti è iniziata una lenta riconversione a bioraffineria o centrale a gas – il caso di Gela – con promesse ma esigue bonifiche del territorio. Gli stabilimenti dell'auto e i cementifici sono fermi, i lavoratori in cassa integrazione o ridotti dopo imponenti licenziamenti, il contrasto tra storia, paesaggio e industrializzazione della Sicilia si fa evidente agli occhi di tutti.

Il processo di veloce progettazione ed edificazione industriale sulle coste siciliane iniziò alla fine degli anni Cinquanta, in palese violazione dell'appena entrata in vigore Costituzione repubblicana, in cui all'articolo numero 9, si legge: «la Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione». Nel 2022 l'articolo è stato oltretutto modificato includendo «la tutela dell'ambiente, della biodiversità e degli ecosistemi, nell'interesse delle future generazioni».

A quasi ottant'anni dalla nascita della Carta costituzionale il dibattito riguardo all'impressionante numero di violazioni in nome di un'idea di 'sviluppo' e 'modernizzazione' si è fatto più acceso.

Quell'articolo fondamentale è rimasto troppe volte una dichiarazione d'intenti di fronte al fatto compiuto di un Paese cementificato in luoghi che si sarebbero dovuti preservare, industrializzato dove non si doveva industrializzare per la presenza di importanti testimonianze archeologiche, come appunto a Gela, Agrigento, Thapsos e Hymera Iblea (Augusta-Priolo). Un macro-caso di 'sviluppo senza progresso', che non ha fermato l'emigrazione, ha prodotto crisi croniche, contraddizioni sociali, morti per inquinamento, incidenti.

Costanti del dibattito – su cui proporrò alcune riflessioni – sono stati i numerosi progetti fotografici, narrativi, cinematografici e televisivi che hanno documentato la realizzazione, lo sviluppo e i lasciti dei grandi impianti industriali, specie petrolchimici (Viti 2007). Essi si possono distinguere in due fasi di realizzazione: la prima, trionfante, degli inizi, promossa e finanziata dall'ENI a seguito dell'individuazione dei giacimenti petroliferi siciliani e della decisione di intraprenderne lo sfruttamento. La seconda fase improntata alla contro-narrazione, affidata agli strumenti dell'inchiesta, la denuncia circa l'impatto sul paesaggio, sulla salute degli abitanti e dei lavoratori, individuando danni superiori ai benefici. Per capire lo spirito con cui, agli inizi degli anni Cinquan-



Fig. 1 Copertina de *Il Gatto Selvatico*, n. 7, luglio 1957, courtesy Archivio Eni

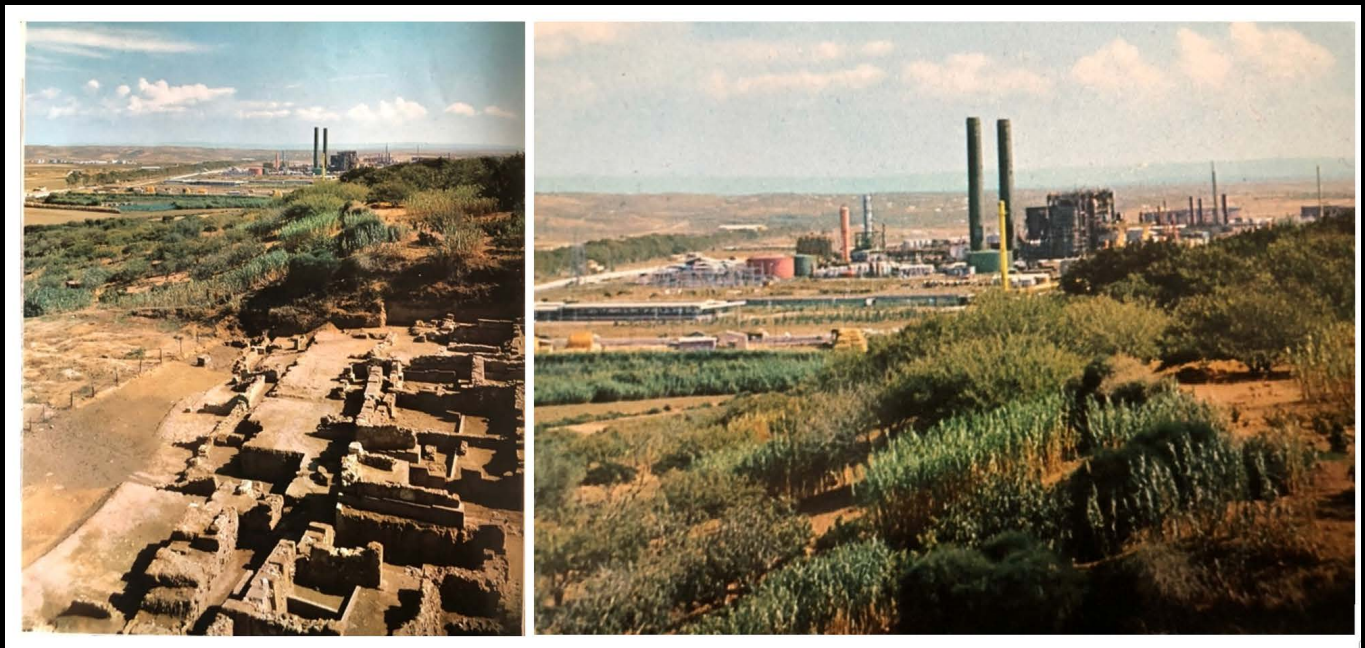


Fig. 2 P. Griffo, L. von Matt, *Gela. Destino di una città greca di Sicilia*, Stringa, Genova, 1964, p. 207 Archivio dell'autore

ta, e poi nei Sessanta, si considerava l'industrializzazione del Sud come un salutare risveglio dal torpore dei secoli e dalla pigrizia delle genti del Meridione, è fondamentale considerare l'investimento in immagine, il coinvolgimento di intellettuali e registi, a cui commissionare narrazioni, volumi fotografici, collaborazioni a periodici come «Il Gatto Selvatico» e «Ecos», affiancati da numerosissimi film documentari (Ivens 1960; Latini 2011; Fontecoperta 2013).

Tra questi *Gela antica e nuova* del 1964 di Giovanni Ferrara col commento di Leonardo Sciascia (visibile nell'archivio ENI sul sito <https://archiviostorico.eni.com/aseni/it/explore/audiovideo/>) in cui si mostra l'avanzamento dei lavori per i grandi impianti industriali, in contrappunto all'elogio delle aspettative di benessere che avrebbero portato ricchezza alla popolazione, superando l'antica arretratezza di una società agricola ferma nel tempo (cfr. Quilici, Sciascia 1970). Una ricchezza che è stata però velocemente consumata lasciando sul terreno – a soli sessant'anni di distanza – relitti industriali difficilmente riconvertibili e conseguenze insanabili sul piano ambientale e umano.

La storia della ricerca di petrolio in Sicilia era iniziata quando negli anni Venti, la società americana Sinclair Oil, richiese al governo fascista l'autorizzazione a effettuare esplorazioni nel sottosuolo isolano. Gli sviluppi della vischiosa vicenda ebbero com'è noto la scoperta da parte di Giacomo Matteotti degli indizi circa la corruzione per le concessioni petrolifere che coinvolgevano funzionari e il fratello di Mussolini. Il suo assassinio, il 10 giugno 1924, avvenne anche per impedirgli di denunciare le tangenti (Canali 2004).

Nell'immediato dopoguerra – con la scoperta dei giacimenti di Gela e Ragusa – fu decisivo il ruolo di Enrico Mattei per procurare all'Italia repubblicana l'indipendenza energetica dalle sette sorelle del petrolio, auspicata a seguito alla scoperta dei giacimenti siciliani. A partire dalla metà degli anni Cinquanta l'investimento in propaganda aziendale – sul modello americano – da parte dell'ENI, per le trivellazioni e l'edificazione degli impianti di raffinazione, fu molto ingente. A iniziare dal celebre marchio che fu ideato dallo scultore varesotto Luigi Brogini, e dal designer Giuseppe Buzzi con il motto: «il cane a sei zampe, fedele amico dell'uomo a quattro ruote», che in una postura non del tutto naturale, ricordava la lupa di Roma.

2. Propaganda e narrazione fotografica

I progetti degli enormi insediamenti industriali petrolchimici a partire dagli inizi degli anni Sessanta e la conseguente crescita delle infrastrutture a essi necessari determinarono un ecce-



Fig. 3 G. Tarozzi, 'Gela statue e petrolio', *Vie d'Italia*, maggio 1962, p. 553, courtesy Touring club Italia

zionale consumo di suolo prevalentemente costiero, così da modificare in brevissimo tempo, e in modo irreversibile, alcuni tratti del paesaggio siciliano. Mi focalizzerò solo su alcuni dei numerosi articoli e foto-racconti, pubblicati sui periodici aziendali dell'ENI, in cui si evince il rovesciamento della percezione delle testimonianze archeologiche, non come bene da tutelare – «nobili ma poco redditizi» – sostituite dal quadrinomio: petrolio/sviluppo industriale/paesaggio moderno/ricchezza. Probabilmente una delle prime immagini su uno scorcio degli impianti di Gela in divenire [fig. 1] comparve sulla copertina della rivista diretta da Attilio Bertolucci, «Il Gatto Selvatico» (cfr. Cascone 2021, pp. 259-291), sul numero del luglio 1957. La didascalia interna recitava:

Sicilia d'oggi dove coesistono tradizione e modernità in un accordo eloquentemente dimostrato da questo cavallino la cui multicolore bardatura si staglia sullo sfondo argenteo delle nostre installazioni petrolifere.

E più avanti:

Come in un paesaggio del Texas le sonde si stagliano possenti nel cielo nella fertile piana di Gela.

Dunque, nella narrazione tra testo e immagine l'antico cavallo bardato si staglia contro i moderni cavalli motore. L'immagine, allo stesso tempo simbolica ed estetizzante, è di Leonard von Matt (1909-1988), già noto fotografo svizzero autore nella sua lunga carriera di più di cinquanta volumi fotografici sull'arte, l'architettura, molti dei quali su Roma e l'Italia. Nel 1964 – con il patrocinio dell'ENI – pubblicò un importante volume dedicato alla Gela antica con i testi dell'archeologo Pietro Griffo (Griffo, von Matt 1964). Nella premessa dedicata al contesto ambientale di Gela, Griffo conclude con queste parole:

Nei vecchi *campi geloi* di virgiliana memoria è stato scoperto, pochissimi anni or sono, un vasto giacimento di petrolio. In breve tempo si è passati all'attività estrattiva che reca un suo contributo al fabbisogno nazionale di energia. Per la prima volta Gela si avvia al destino di una città industriale (ivi, p. 32).

Egli ammetteva tuttavia che «molti gravissimi problemi sono posti ora per la città dal processo di industrializzazione iniziato fortunatamente nella generale rinascita dell'economia del Sud» (*Ibidem*). Il mito dell'uomo nuovo che pervade il XX secolo giunge – secondo Griffo – a ridefinire



fig. 4 G. Contorbi, *Viaggio nell'industria della Sicilia orientale, Vie d'Italia*, ottobre 1966, p. 1166 courtesy Touring club Italia

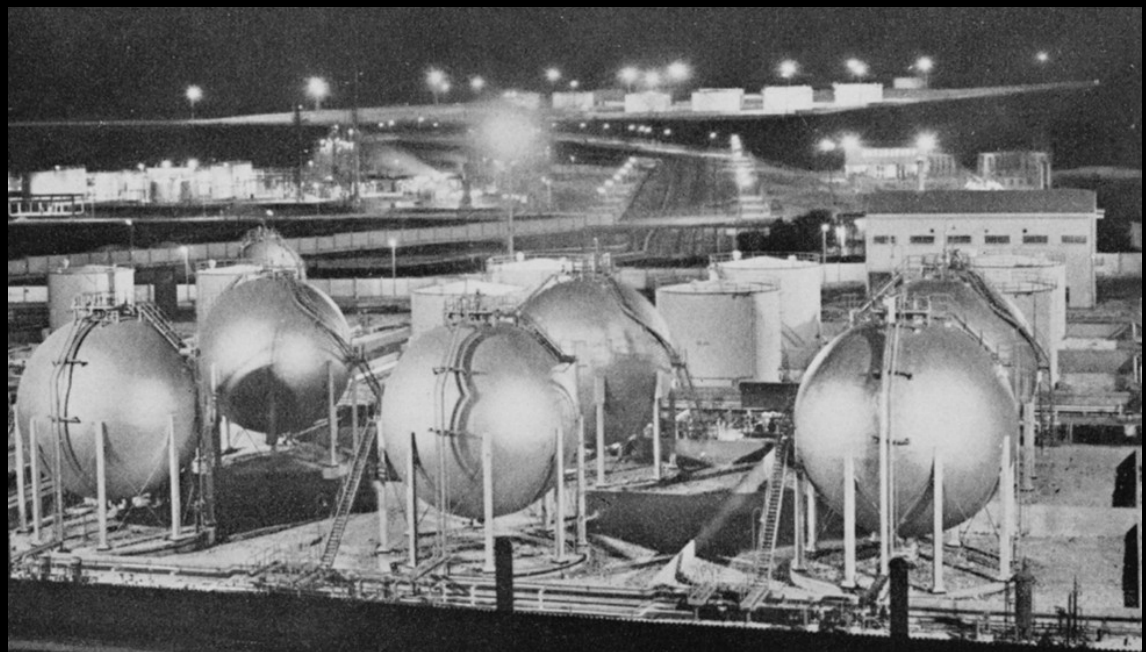


fig. 5 G. Fava, *Processo alla Sicilia, un continente dentro una nazione*, Zolfo Editore, Milano, 2025, p. 135 courtesy Fondazione Giuseppe Fava

l'antico contadino gelese al quale si affiancano tecnici, imprenditori e maestranze qualificate che affluiscono a Gela da ogni dove, che le «cambiano il volto, lo spirito, trasformandola in una moderna città industrializzata» (*ibidem*).

Il volume descrive dettagliatamente – con immagini eloquenti a piena pagina – le varie epoche della storia della città secondo le conoscenze archeologiche che fino ad allora si erano raggiunte ed erano confluite nell'edificazione del Museo Archeologico Nazionale (1958), grazie all'opera degli archeologi Adamesteanu e Orlandini con il progetto dell'architetto Minissi. Gli obiettivi dei cineoperatori e dei fotografi in quegli anni offrono una enorme mole di materiali che mettono spesso volutamente in contrasto le scoperte degli scavi archeologici con gli scavi petroliferi, esaltando la contiguità e la possibile armonia. L'ultima immagine del volume [fig. 2] riprende la prospettiva che dal Museo fa vedere gli scavi della città antica, dove si trova la celebre colonna dorica del distrutto Tempio di Atena, rimessa in piedi proprio attorno a quegli anni come simbolo della città. Sullo sfondo, svettano le ciminiere del petrolchimico ormai costruito. La didascalia qui recita:

Le sacre silenti memorie di un glorioso passato si destano dal loro sonno millenario mentre attorno fervono le opere grandiose della moderna industria (ivi, p. 207).

Le ultime righe del volume, dopo aver ricordato lo sbarco degli alleati il 10 luglio '43, invocano la «speranza di un nuovo destino» giacché dalle «viscere della terra, dalle profondità del suo mare, l'oro nero sgorga copiosamente, e promette per l'avvenire certezze inequivoche di benessere e di civile progresso» (*ibidem*).

La retorica della propaganda industriale sul caso Gela, negli anni del boom economico, è capillare e diffusa in tutti i media, comprende anche la rivista «Vie d'Italia» edita dal Touring Club Italia che utilizza con efficacia il foto-racconto come strumento per accompagnare il testo di alcuni articoli. Due numeri in particolare offrono spunti di riflessione. Il primo del maggio 1962 in cui compaiono immagini che mettono in contrasto il presente industriale e gli antichi costumi, come nel caso dell'uomo in tuta ed elmetto che guarda l'anziana donna in nero immortalato dal fotografo Giancarlo Scalfati [figg. 3-4].

Nell'articolo, in cui si esalta il primo stadio della rivoluzione industriale e il progresso verso il quale si sta dirigendo «la città del petrolio italiano da 8000 barili al giorno», ci sono delle righe in cui si ammette il malcontento e il pessimismo della popolazione per l'aumento dei prezzi a fronte dell'aumento dei beni di consumo disponibili solo a pochi. «A noi non ne viene in tasca nulla», «se non ci si lavora non ci si accorge neppure che c'è il petrolio»; «“è peggio di prima, prima si stava

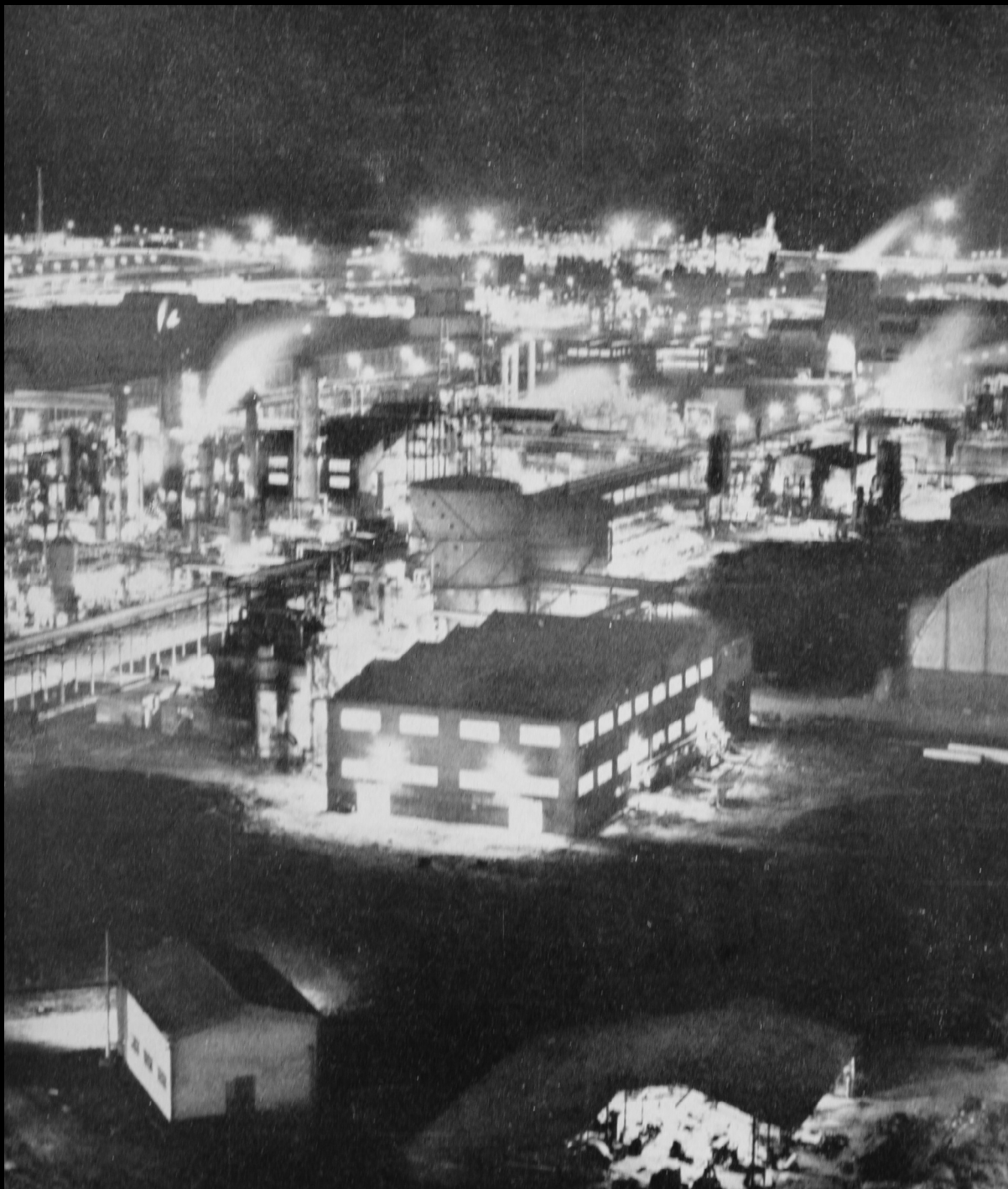


fig. 6 G. Fava, *Processo alla Sicilia, un continente dentro una nazione*, Zolfo Editore, Milano, 2025, p. 419 courtesy Fondazione Giuseppe Fava

male tutti e ci si accontentava. Ma ora c'è troppa disuguaglianza, i prezzi sono andati in alto ma noi siamo rimasti in basso"». (Tarozzi 1962, pp. 551-60). Nella didascalia apposta sotto la foto si legge:

I costumi non sono mutati gran che, a Gela ma gli uomini in tuta ed elmetto di ferro che lavorano agli impianti petroliferi, in quel 'chiuso mondo' portano una nota nuova di speranza (ivi, pp. 57-58).

Nell'ottobre del 1966 un foto-racconto del noto Pepi Merisio, collaboratore ufficiale del Touring club, merita attenzione. L'articolo a firma di Giovanni Centorbi evoca il viaggio in Sicilia. A Gela si aggiunge il caso della raffineria di Priolo nel siracusano: «dove un tempo era il deserto, oggi grazie al sodalizio fra siciliani e lombardi si levano fabbriche enormi, serbatoi colossali, capolavori della fraternità e della buona fede tra sud e nord» (Centorbi 1966, pp. 1159-72).

La speranza esaltata dai media si infranse nella discontinuità dei vantaggi economico-industriali e presto a essa di sostituirono la bruciante delusione umana, le malattie da inquinamento, la cancellazione delle possibilità di ogni sviluppo turistico alternativo all'industria petrolchimica – tutti fattori per lo più occultati dai media e dalle omertà aziendali (Oliva 2015). Le vicende si possono approfondire storicamente in molti articoli che la stampa ha prodotto nella seconda metà del Novecento attorno al caso Gela, tra antichità e industria, nella seconda metà del Novecento e, in particolare, attraverso i numerosi articoli con corredo fotografico di E. Oliva in «Reportage Sicilia» (s.d.). Sulla questione, si vedano inoltre i recenti docufilm che mostrano gli effetti antropologici e ambientali, relativi alle aree interessate, a Sessant'anni di distanza come *Toxicily* (Destors, Pinto, 2024) e *Mare Nostrum, Gela* (Farioli Vecchioli, 2015).

Ma come nella parresia socratica qualcuno iniziò a esprimere un pensiero critico, affiancando un utilizzo crudo e inappellabile del foto-racconto e dell'immagine in movimento.

3. Inchiesta, denuncia e contro-narrazione

Negli anni che seguirono l'inaugurazione del petrolchimico ANIC di Gela, l'11 marzo 1965, in presenza del Presidente Saragat, e per tutto il corso degli anni Sessanta, fino alla crisi energetica del 1973, furono frequenti le inchieste giornalistiche attorno al contrastante effetto economico e sociale sulla città di Gela.



I piccoli
industriali
salveranno
la Sicilia?

È morto il sogno Evviva il sogno

Dopo decenni di delusioni, inganni, corruzioni, sperperi per migliaia di miliardi, una nuova legge dovrebbe operare il miracolo di rilanciare l'economia isolana. Il segreto: l'inserimento dei piccoli e medi operatori al governo dei consorzi per le aree di sviluppo industriale

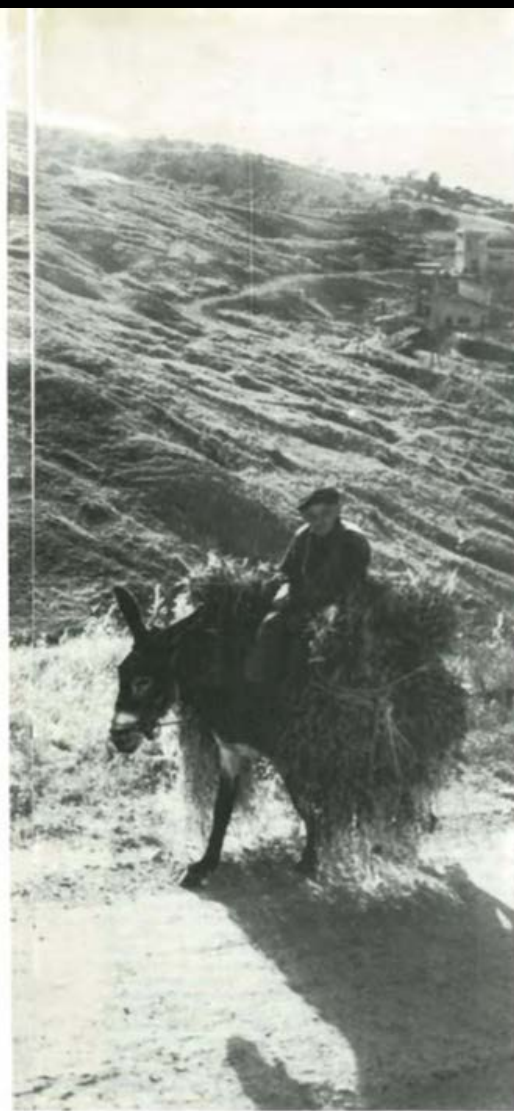


Fig. 7 G. Quasimodo, 'È morto il sogno, evviva il sogno', *I Siciliani*, giugno 1983, p. 76, courtesy Fondazione Giuseppe Fava

Le critiche precoci e incisive furono quelle di Giuseppe Fava dalle pagine del quotidiano catanese «La Sicilia», nell'estate-autunno 1966, confluite poi in un celebre volume l'anno seguente (Fava 2025, pp. 123-152). I due articoli dedicati a Gela: *L'illusione* e *Il cuore di metallo*, furono corredati dalle fotografie di Mario Torrisi, con didascalie argomentate. La penna di Fava, acuminata, e per nulla incline a fare sconti, descrive il fallimento del «teorema perfetto: una vecchia città del sud, logora, triste, polverosa, povera», con un'alta percentuale di analfabeti e disoccupati, alla quale viene posta accanto: «una grande industria moderna, uno stabilimento gigantesco, capace di assorbire alcune migliaia di operai» (ivi, p. 123). Il mondo automatizzato e professionalizzato del petrolchimico è però come un'astronave spaziale calata dall'alto che non riesce a interagire con il tessuto storico e antropologico del luogo. L'industria crea diseguaglianze, favorisce solo i tremila che vi lavorano e i profitti che produce non ricadono sul territorio [fig. 5-6]. Le didascalie, stavolta, assumono accenti marcatamente poetici:

Ordinato, solenne, balenante. Notte e giorno non si ferma mai...

Poi

Priolo di notte, dall'alto di una delle sue torri: a perdita d'occhio luci, bagliori, fiamme. Questa fantastica città vale cinquecento miliardi. Lo Stato ci ha speso appena qualche centinaio di milione... (Fava 2025, p. 135 e p. 419)

Altri reportage vennero realizzati tra gli altri da Francesco Rosso per «Il Mondo» e «La Stampa», nel 1967, ribadendo le condizioni di disagio in una città stravolta dall'innesto delle strutture del petrolchimico dell'ANIC: una presenza industriale che, pur garantendo in quel periodo un reddito a qualche centinaio di famiglie locali, rimase estranea alle reali dinamiche di sviluppo di Gela, senza mutarne i modelli arcaici di vita quotidiana. Il segno più evidente di questa contraddizione fu la creazione della cittadella riservata a una parte di dirigenti e tecnici dell'ANIC impiegati nel petrolchimico: un villaggio lindo e ben attrezzato, simile a un quartiere residenziale lombardo o piemontese, transennato e munito di cartelli di divieto di accesso nei confronti 'dell'altra Gela', rimasta ancorata a una secolare situazione di povertà quotidiana. «Il petrolio di Gela» – aveva già scritto Rosso nell'ottobre del 1961:

[...] ha indubbiamente provocato un trauma psichico nella vita della città, sono sorti alberghi per i petrolieri e i turisti che vengono a visitare le ciclopiche rovine delle mura greche e

La Sicilia da salvare

Ecco un
censimento,
provincia per
provincia, delle
aree "verdi"
da proteggere
o recuperare

Fig. 8 A. Roccuzzo, 'La Sicilia da salvare', *I Siciliani*, ottobre 1983, p. 54, courtesy Fondazione Giuseppe Fava

il prezioso museo, sono stati costruiti un palazzo municipale che servirebbe le necessità di Torino, ed un ospedale che non sarà mai ultimato tanto è vasto, si moltiplicano i negozi di elettrodomestici, i bar, le gioiellerie, ma sono servizi che si rivolgono ad una clientela limitata, pressoché estranea alla vita intima di Gela, che continua ad essere contadina nonostante l'industrializzazione [...] (Rosso 1961, p. 15)

Quindici anni dopo *Processo alla Sicilia*, Giuseppe Fava con i suoi collaboratori, avrebbe continuato a denunciare, fino al suo assassinio per mano mafiosa il 5 gennaio 1984, le crisi croniche dell'industria in Sicilia sulle pagine della rivista «I Siciliani» attraverso l'uso icastico e dialogico di immagini e testi [fig. 7]:

Fu sbagliato tutto, o quasi tutto. Lusinghe, corruzioni, minchionerie, ignoranza, fanatismi, fecero proliferare in Sicilia ad alto livello solo la petrolchimica che era industria speculativa, cioè destinata a procurare terribili arricchimenti ai padroni ed essere esposta ad un continuo rischio di morte a seconda delle situazioni internazionali. Invece di una grande siderurgia che avrebbe almeno garantito il prodotto di base per la media e piccola industria, ci rimase questa selva di ciminiere fiammeggianti, con meno di ventimila posti di lavoro, e quattro territori dell'isola (Augusta, Gela, Milazzo, Termini) pressoché avvelenati. Per il resto fu un gigantesco sperpero: valanghe di miliardi regalati a tutti (Quasimodo 1983, pp. 76-88).

Le ultime parole però, in questo breve excursus sulla polarizzazione tra l'impiego propagandistico da una parte, e critico dall'altra, nell'uso di immagini di simile soggetto, commentate in termini opposti, le troviamo in un articolo in cui si propone al lettore la speranza che dalle cessazioni di impianti industriali si possa passare alla tutela del paesaggio e dell'ambiente [fig. 8]:

Vi fu un momento, circa venti anni fa, in cui il Governo, la Regione, enti pubblici o privati decisero che era venuto il tempo di installare industrie in Sicilia, cioè era arrivata l'ora di far uscire l'isola dal suo "atavico e indegno sottosviluppo economico e civile". Non c'è stata mai operazione di politica economica e di cultura politica tanto errata e "contronatura": il frutto di tali scelte si chiama oggi Priolo, Gela, Milazzo, Termini Imerese con le loro sigle ANIC, ISAB, Montedison, Manli ecc. Errata e "contronatura" non solo e non tanto perché molte di quelle sigle, dietro le quali si nascondono modernissime raffinerie in grave crisi, dissestate o addirittura chiuse, non hanno certo garantito lo sviluppo della Sicilia, quanto perché da quel momento si è iniziata la distruzione capillare e totale, di alcune delle nostre zone e delle baie più affascinanti e pescose delle nostre coste (Roccuzzo 1983, pp. 54-64).

Al richiamo della tutela del paesaggio si aggiunse la voce aspra dello scrittore Vincenzo Consolo che nel suo *L'olivo e l'olivastro* vestì l'abito del parresiasta, osservando il fenomeno dello sviluppo deterioro del secolo XX, che nega l'identità dei luoghi, distrugge la civiltà preesistente. Egli scrisse parole, sconsolate e definitive, citando il sommo poeta che esperò l'inferno:

Scesi dall'altopiano, sono presso alla notte d'ogni pietà e ragione, il "triste buco", "il pozzoscu-ro" sul quale gravita ogni cerchio dell'infernale Italia.

S'io avessi le rime aspre e chiocce...

Dire di Gela nel modo più vero e forte, dire di questo estremo disumano, quest'olivastro, questo frutto amaro, questo feto osceno del potere e del progresso, dire del suo male infinite volte detto, dirlo fuor di racconto, di metafora, è impresa ardua o vana (Consolo 1994, pp. 884-885)

**Ringrazio Monica Maffioli e Ernesto Oliva, infaticabile autore del blog «ReportageSicilia», per il confronto, i preziosi materiali fotografici e i suggerimenti bibliografici.*

Bibliografia

- M. CANALI, *Il delitto Matteotti. Affarismo e politica nel primo governo Mussolini*, Bologna, Il Mulino, 2004.
- O. CANCELLA, *Storia dell'industria in Sicilia*, Laterza, Bari-Roma, 1995.
- A. CASCONI, 'Una storia di critica d'arte: Attilio Bertolucci e «Il Gatto Selvatico»', *Storia della critica d'arte. Annuario della Sisca*, 307, 2021, pp. 259-291.
- M. COMETA, *Scrittori-fotografi in Sicilia tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento*, in G. FIORENTINO, M. MAFFIOLI, R. VALTORTA, *Storie della fotografia in Italia*, Pearson, Milano, 2024, pp. 103-15.
- G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020.
- G. CONTORBI, 'Viaggio nell'industria della Sicilia orientale', «Vie d'Italia», ottobre 1966, pp. 1159-72.
- F.X. DESTORS, A. PINTO, *Toxicity*, 2024, <<https://www.ginkofilm.it/film/toxic-sicily/>> [ultimo accesso 30 giugno 2025].
- E. FARIOLI VECCHIOLI, *Mare Nostrum, Gela*, Rai Storia, 2015, <<https://www.raiplay.it/video/2018/06/Gela-e16e812f-2ec8-49d6-ad02-0a69fba29bf3.html>> [ultimo accesso 30 giugno 2025].

- G. FAVA, *Processo alla Sicilia, un continente dentro una nazione* [1967], Zolfo Editore, Milano, 2025, pp. 123-152.
- G. FONTECOPERTA, *Gela non è una città povera, parte prima e seconda*, in *Sicilia memorie dal sottosuolo*, "News-Art", 25/09/2013, <<https://news-art.it/news/sicilia--memorie-dal-sottosuolo---1.htm>> [ultimo accesso 30 giugno 2025].
- P. GRIFFO, L. VON MATT, *Gela. Destino di una città greca di Sicilia*, Stringa, Genova, 1964.
- E. HYTTEN, M. MARCHIONI, *Industrializzazione senza sviluppo: Gela: una storia meridionale*, Franco Angeli, Milano, 1970.
- J. IVENS, *L'Italia non è un paese povero*, episodio III (*Appuntamento a Gela*), 1960: <<https://www.youtube.com/watch?v=kaQ8Uy34rsE>> [ultimo accesso 30 giugno 2025].
- G. LATINI, *L'energia e lo sguardo, il cinema dell'Eni e i documentari di Gilbert Bovay*, con DVD, Donzelli, Roma, 2011.
- A. MICCICHÉ, 'Sviluppo, territorio inquinamento: il caso Gela', *Novecento.org*, 16 aprile 2019, <<https://www.novecento.org/storia-e-didattica/didattica-in-classe/sviluppo-territorio-e-inquinamento-il-caso-gela-3715/>> [ultimo accesso 30 giugno 2025].
- G. ODDO, R. ANTONIANI, *L'Italia nel petrolio. Mattei, Cefis, Pasolini e il sogno infranto dell'indipendenza energetica*, Feltrinelli, Milano, 2024.
- P.P. PASOLINI, *Sviluppo e progresso*, in *Scritti corsari*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 91-95.
- REPORTSICILIA, 'Gela', <<https://reportagesicilia.blogspot.com/search?q=Gela>> [ultimo accesso 30 giugno 2025].
- G. QUASIMODO, 'È morto il sogno evviva il sogno', «I Siciliani», giugno 1983, pp. 76-88.
- F. QUILICI, L. SCIASCIA, *La Sicilia vista dal cielo*, Easo, 1970, <<https://www.youtube.com/watch?v=-G6AFkRGjTBA>> [ultimo accesso 30 giugno 2025].
- A. ROCCUZZO, 'La Sicilia da salvare', *I Siciliani*, ottobre 1983, pp. 54-64.
- A. ROSSO, 'A Gela sono sorte case per 3 miliardi ma la gente vuole vivere nelle grotte con i muli', *La Stampa*, 95, 256, 28 ottobre 1961.
- G. TAROZZI, 'Gela statue e petrolio', *Vie d'Italia*, maggio 1962, pp. 551-60, in *Grand tour in Sicilia 1890-1950: viaggio attraverso il manifesto pubblicitario*, Catalogo della mostra, Palermo, 2003.
- C. VITI, *Gli anni dello stile industriale 1948-1965. Immagine e politica culturale nella grande impresa italiana*, Marsilio, Venezia, 2007.



Incompiuto.

Per una rilettura del paesaggio italiano come fototesto

di Simona Arillotta

Incompiuto è il più importante stile architettonico in Italia dal Secondo dopoguerra a oggi.

MANIFESTO INCOMPIUTO

Un teatro, i resti di un ponte, le macerie di una piscina, una chiesa. A una prima lettura, questa lista potrebbe apparire come l'elenco delle rovine disseminate lungo l'intero territorio nazionale, una delle molte serie di monumenti che caratterizzano il paesaggio italiano. Se però procediamo nella lettura dell'elenco, ci accorgiamo che le parole – aviopista, palazzetto dello sport, ascensore, ospedale psichiatrico, edilizia residenziale pubblica – nominano qualcosa che non corrisponde più alle vestigia del passato, bensì segnano il passaggio a qualcosa collocato in un tempo che non è presente, né già futuro, ma piuttosto – come vedremo – *out of joint*. Questo tempo 'fuori dai cardini' è il tempo dell' 'incompiuto', ovvero quel peculiare stile architettonico che, dal Secondo dopoguerra a oggi, ha ridefinito il paesaggio italiano.

Alterazioni Video è un collettivo composto da Paololuca Barbieri Marchi, Alberto Caffarelli, Matteo Erenbourg, Andrea Masu e Giacomo Porfiri. Attivo dal 2004, a partire dal 2007 il gruppo di artisti, performer e videomaker ha avviato la mappatura del 'fenomeno dell'incompiuto', pubblicando online il primo elenco di opere mai terminate, una catalogazione di interventi di committenza pubblica e/o privata iniziati e mai portati a compimento, condannati a uno stato di attesa permanente. Un'operazione di censimento che nel 2008, in collaborazione con Claudia D'Aita ed Enrico Sgarbi, ha dato vita al *Manifesto dell'Incompiuto siciliano*, un *pamphlet* all'interno del quale sono stati definiti gli elementi che caratterizzano lo stile che ha – letteralmente – appaltato l'intero territorio siciliano (e nazionale). Il *Manifesto* è, di fatto, il primo passo di un progetto multimediale, di un lungo processo di ricerca che, nel corso di dieci anni, ha assunto forme diverse: video, film, installazioni. La riflessione che segue si concentrerà sul corpus di fotografie realizzato da Alterazioni Video per documentare i resti di un'Italia 'incompiuta'. A partire dal reportage di Gabriele Basilico, che racconta il tempo sfalsato delle 'rovine' del Parco Archeologico

dell'Incompiuto di Giarre, fino al corposo apparato iconografico del libro *Incompiuto. La nascita di uno stile*, pubblicato insieme a Fosbury Architecture (2018), questo saggio proverà a interrogare il modo in cui l'operazione di Alterazioni Video può iscriversi nel solco di una tradizione fotografica che, a partire dagli anni Ottanta, ha guardato non già al paesaggio italiano, bensì alla sua *perdita*:

L'elemento di originalità avanzato da fotografi come Ghirri, Guidi, Cresci, Chiaramonte o Barbieri risiedeva nell'identificazione di uno spazio *intermedio*: un palinsesto nel quale si fondevano residui di natura addomesticata e manufatti moderni spesso colti nel loro precoce declino, restituito attraverso una stratificata cultura visiva che dal primo Rinascimento giungeva sino alla pittura novecentesca e al cinema di Michelangelo Antonioni. (Frongia 2013, p. 109)

A metà tra documentazione e archeologia, catalogazione e autorialità, *Incompiuto* realizza quello che potremmo definire come un altro 'viaggio in Italia', ovvero traccia un percorso attraverso *terrains-vagues* e luoghi dis-umani abitati da monumenti già nati rovine, e in cui il flusso lineare del tempo e della Storia sembra essersi annullato [fig. 1]. E tuttavia, obiettivo di questa analisi non vuole essere solo quello di interrogare il modo in cui le immagini realizzate da Alterazioni Video si sono fatte carico del racconto di una nazione sempre meno 'Bel Paese'. Se sarà certo necessario tenere in considerazione le retoriche che sottendono la costruzione foto-testuale dei lavori qui in esame, allo stesso tempo si proverà a ripensare lo stesso dialogo tra immagine e paesaggio come un dispositivo iconotestuale, come una forma ibrida di 'fototesto'. Come suggerisce Serenella Iovino, infatti, il paesaggio è un 'testo' e come tale può essere letto:

A text is something that can be read: a book, an inscription on a wall, a musical score, a poem, a picture, a film, a theater play. But "text" can also be something else: for example, the material texture of meanings, experiences, processes, and substances that make the life of places and beings. A text, in this sense, emerges from the encounter of actions, discourses, imagination, and physical forces that congeal in material forms. Landscapes are texts, and so are bodies. They are texts, because through them we read embodied narratives of social and power relations, biological balances and imbalances, and the concrete shaping of spaces, territories, human, and nonhuman life (Iovino 2016, p. 3)

Ma cosa accade quando il paesaggio 'parla un'altra lingua'? Davanti a quella che potremmo definire come una avvenuta perdita di significato del paesaggio, a fronte del lungo processo di trasformazione che ha ridotto sempre più la possibilità di poter tradurre – e dunque comprendere – il



Fig. 1 Alterazioni Video, *Incompiuto. La nascita di uno Stile*, Milano, Humboldt Books, 2025, p. 115, ©Humboldt Books

territorio a partire da categorie riconosciute – e riconoscibili – *l'incompiuto* sembra essere diventato un paradigma utile per poter rimediare a una vera e propria crisi della rappresentazione. Se è dunque necessario provare a indagare la modalità attraverso cui le immagini hanno intercettato il cambiamento infra-strutturale che ha segnato il paesaggio italiano, mi sembra sia altrettanto necessario provare ad attuare un secondo passaggio e tornare alla ‘materia’ della catastrofe, ovvero considerare la materia stessa come parte integrante dell’ecosistema delle immagini e dei dispositivi (Cometa 2023, p. 33) per provare a domandarci in che modo gli elementi – naturali e non – possono ‘mediare’ una precisa narrazione fotografica. Allo stesso tempo, come suggerisce Giuliana Bruno:

il testo visivo è essenzialmente “ordito” e in tanti modi diversi. La sua forma ha una vera sostanza. È fatta di strati e tessuti. Contiene stratificazioni, sedimenti e depositi [...] un testo visivo è *texturale* anche per il modo in cui mostra le trame della storia, sotto forma di patina, pellicola o macchia. Si può dire che un testo visivo indossa la propria storia, iscritta come un’orma sulla trama della sua superficie. (Bruno 2016, p. 12)

E tuttavia: di fronte allo scenario ‘immondo’ in cui l’umano non sembra trovare posto, quale storia possono dirci ancora le immagini?

1. *Nel (Bel)Paese dei cantieri abbandonati*

Giarre è un piccolo comune siciliano in provincia di Catania, alle pendici dell’Etna. Privo di uno sbocco diretto sul mare, Giarre si trova a metà strada tra la ‘viscontiana’ Acì Trezza e, soprattutto, la ben più nota Taormina, uno dei luoghi di maggior fascino dell’intera Sicilia, tra le mete privilegiate dei viaggi del Grand Tour e che, ancora oggi, rimane tra le destinazioni preferite per migliaia di turisti provenienti da tutto il mondo. Giarre è certo una cittadina più modesta, e sebbene alcuni ritrovamenti facciano risalire la sua fondazione all’epoca greco-siceliota e romana, i suoi monumenti non sono certo paragonabili alla maestosità del Teatro Greco di Taormina. E tuttavia, anche Giarre può vantare il suo Teatro Nuovo, talmente nuovo che, progettato nel 1956, è rimasto fermo nel suo ‘incompimento’ e non è mai invecchiato. Cantieri abbandonati, costruzioni apparentemente prive di scopo, cemento. Con la presenza di ben nove opere non finite – il già menzionato Teatro Nuovo, un parcheggio multipiano (1987), il parco per bambini “Chico Mendes” (1975), lo stadio

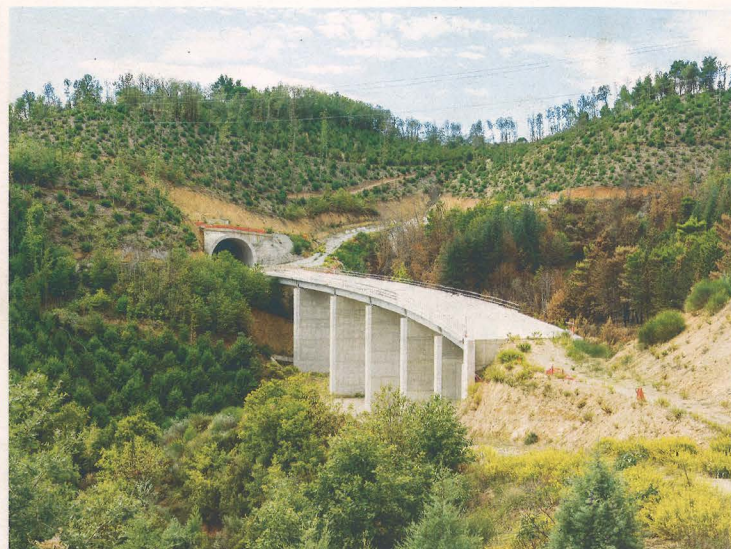


102

CA026

Case popolari
Public Housing

Reggio Calabria



CA049

Viadotto Sibari Silana
Sibari Silana Viaduct

San Demetrio Corone
Cosenza

103

fig. 2 Alterazioni Video, *Incompiuto. La nascita di uno Stile*, Milano, Humboldt Books, 2025, pp. 102-103, ©Humboldt Books

di atletica e campo da polo (1985), la casa per anziani “Madre Teresa” (1987), il Salone Polifunzionale (1987), la piscina regionale (1985), il mercato dei fiori (2000) e il parco delle macchinine telecomandate (1981) – Giarre è, di fatto, la ‘capitale’ di una nazione incompiuta. È soprattutto il fotografo Gabriele Basilico a documentare i resti del possibile Parco Archeologico dell’Incompiuto (in accordo con l’amministrazione comunale, Alterazioni Video aveva sviluppato una proposta concreta affinché a Giarre fosse istituito il Parco Archeologico dell’Incompiuto su una superficie di 300 ettari). Ad accompagnare i testi – che portano la firma del collettivo Wu Ming e del filosofo Paul Virilio – un ‘atlante’ di 14 fotografie si produce come un dispositivo attraverso cui provare a tracciare una primissima mappatura del fenomeno oltre i confini della Sicilia.

Nell’identificare il lessico che maggiormente ha caratterizzato il lavoro di Gabriele Basilico, Roberta Valtorta ha sottolineato come ad emergere ci siano soprattutto parole come «spazio», «spazio urbano», «paesaggio urbano», ecc. Tutti termini utilizzati in modo intercambiabile ma che, tuttavia, suggeriscono quello che potrebbe essere riassunto come l’interesse principale del lavoro di Basilico: il paesaggio. Ma è lo stesso fotografo a suggerire come, alla fine, egli avesse trovato il termine capace di esprimere con maggiore chiarezza quello che la sua fotografia stava cercando: luogo. «Luogo», infatti, non si riferisce semplicemente allo spazio: il luogo è una creazione umana, sia fisica, sia mentale (Valtorta 2023, p. 18). Se dunque l’opera di Basilico è, innanzitutto, una «fotografia dei luoghi», cosa accade quando ‘luogo’ non trova più un corrispettivo con la realtà? Cosa succede, insomma, quando l’esperienza lessicale finisce per non nominare più nulla? Non basta più adesso parlare – e guardare – alle architetture impersonali e anonime delle grandi città:

un passo ulteriore, forse decisivo, rispetto ai non luoghi, quelli di transito e consumo, che hanno dominato e dominano la scena del pianeta contemporaneo: aeroporti, stazioni, autostrade, centri commerciali. Dopo aver anestetizzato prima, eliminato poi, le percezioni – durata, distanza, identità, sapori, odori – si giunge all’abolizione stessa dell’umano (Wu Ming 2008, p. 202).

Lì dove la parola sembra non essere più sufficiente, è però l’immagine a ricucire questo scarto interpretativo: è la fotografia rigorosa di Basilico a tradurre il paesaggio in immagini decifrabili. È nella ‘lentezza dello sguardo’, insomma, che è possibile «riordinare il caos, restituire geometria e rigore formale a una natura che si presenta in stato di convulsione». E, continua ancora il fotografo: «credo che il paesaggio contemporaneo, quello stravolto, confuso, sfruttato, abbia bisogno di una nuova esplorazione con nuovi strumenti di indagine» (Basilico 2023, p. 90). Gli scatti



132

LA056

Palazzetto dello Sport
Sports Hall

Palestrina
Rome



LA026

Cine Teatro
Cinema - Theatre

Pontecorvo
Frosinone

133

fig. 3 Alterazioni Video, *Incompiuto. La nascita di uno Stile*, Milano, Humboldt Books, 2025, pp. 132-133, ©Humboldt Books

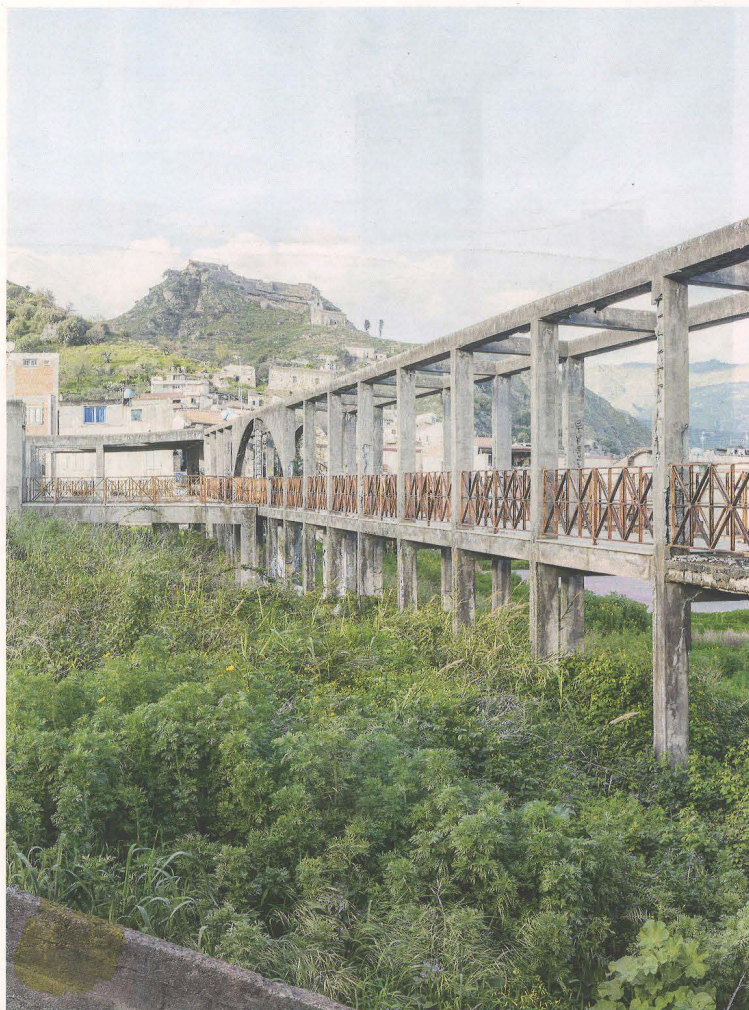
realizzati da Basilico raccontano dunque di spazi svuotati dalla presenza umana, un deserto in cui tutto è ridotto a pochi elementi: cielo, terra e soprattutto l'elemento predominante, ovvero il cemento armato. E tuttavia, la frattura tra costruzioni abbandonate e la scena naturale viene risanata proprio a partire da un'estetica 'dell'incompiuto'. Perché di fronte a questo 'purgatorio' dell'architettura – «in attesa del PARADISO del "valore architettonico"» (Virilio 2008, p. 207) – sembra suggerirci Basilico, è necessario adottare nuovi regimi di visibilità in grado di restaurare il rapporto con un paesaggio altrimenti inimmaginabile. Davanti all'inabituale, di fronte a ciò che scompagina le rigide categorie descrittive, insomma, il compito della fotografia sembra essere quello di assumere lo sconcerto come lente attraverso cui poter tornare a ri-vedere.

2. Si è fatta l'Italia (ma è stata lasciata incompiuta)

Incompiuto ridefinisce il paesaggio italiano.
Manifesto Incompiuto

Nel 2018 viene pubblicato *Incompiuto. La nascita di uno stile* a cura di Alterazioni Video e in collaborazione con Fosbury Architecture. Il foto-libro si compone di alcune parti principali: il già menzionato apparato iconografico è accompagnato da testi che, posti in apertura del libro, ne offrono una lettura molteplice e diversificata – dal filosofo Marc Augè, che aveva già lavorato con il collettivo durante la realizzazione del film *Per troppo amore*, girato a Giarre nel 2012, ad Antonio Ricci; da Wu Ming e Paul Virilio a Leoluca Orlando (in quel momento ancora sindaco di Palermo) all'archeologo e storico dell'arte Salvatore Settis, ecc. –; il corpus fotografico, impaginato attraverso un montaggio lineare, segue l'insieme dei testi [fig. 2]; c'è poi una parte dedicata alla raccolta di dati e, infine, un diario di bordo.

A dieci anni dalla pubblicazione del *Manifesto*, dunque, Alterazioni Video dà alle stampe gli esiti di una ricerca che non ha più un carattere regionale: se in un primo momento l'analisi si era concentrata in Sicilia – è sul territorio siciliano, infatti, che lo 'stile' raggiunge la sua massima espressione con un totale di 163 opere geolocalizzate nel corso degli anni – nel risalire la penisola il fenomeno aveva acquistato velocemente un carattere 'nazionale'. E tuttavia: se è certo al Sud e sulle isole maggiori che si concentra il maggior numero di opere incompiute – su un totale di 696 opere mappate, in Sardegna sono presenti 71 opere, in Puglia 69, in Calabria 58 e in Campania 54 – ciò a cui si assiste è proprio il venir meno della 'regionalizzazione' del paesaggio italiano, ovvero



216

SI308

Villa comunale
Municipal Villa

Calatabiano
Catania



217

Fig. 4 Alterazioni Video, *Incompiuto. La nascita di uno Stile*, Milano, Humboldt Books, 2025, pp. 216-217, ©Humboldt Books

di quel processo attraverso cui è possibile distinguere una regione dall'altra evocandone i tratti caratteristici. Spariscono le bellezze della Sicilia, le pietre bianche della Puglia, le terre selvagge della Calabria, le montagne 'forti e gentili' dell'Abruzzo, così come manca il Vesuvio e la fotogenia caricaturale di Napoli. Ugualmente, davanti al fenomeno della cementificazione incontrollata, diventa impossibile identificare una tradizione culturale, artistica, una storia nazionale, insomma, capace di tradurre il senso di ciò che stiamo osservando. Ciò a cui assistiamo è solo la maledizione dell'eterno presente – come suggerisce Leoluca Orlando – «senza memoria del passato e senza speranza di futuro» (Orlando 2018, p. 64).

Per lo storico dell'arte Robert Storr «non c'è paese più ricco di rovine dell'Italia. L'Italia ha tutto: Grecia classica, Roma classica, barocco, epoca moderna, e anche quella che si definirebbe postmoderna. C'è un particolare tipo di rovina che si sviluppa dagli anni Cinquanta fino ai nostri giorni: la rovina incompiuta» (Storr 2018, p. 39). Il processo di modernizzazione che ha investito l'Italia ha dato forma a una serie di trasformazioni radicali – industrializzazione, turismo di massa, cementificazione, urbanizzazione, motorizzazione – che hanno inciso profondamente sul territorio. Divorato dalla proliferazione di queste 'nuove rovine' senza tempo e senza storia, il paesaggio italiano smette così di rispondere alle categorie che, fino a quel momento, ne avevano garantito la leggibilità. La stessa fotografia, ancora piegata per un verso dall'impostazione 'da cartolina' degli Alinari ed educata all'idealismo crociano dell'immagine e, dall'altro, dall'iconografia pittorica, sembra non riuscire più a comprendere un paesaggio ormai 'altro', anecumenico, un 'testo' diventato dunque in traducibile. Come evidenziato da Avezzù:

Il punto non è banalmente che le grandi trasformazioni avrebbero cambiato il paesaggio. Piuttosto minaccerebbero l'esistenza di un paesaggio leggibile, che presuppone un osservatore, un'inquadratura e qualcosa di inquadrabile che rimandi a significati relativi alle caratteristiche socio-economiche, culturali del territorio. Ed è cosa persino peggiore, che ha a che fare con le immagini, il loro potere, la loro utilità oltre che con il territorio stesso [...] quello che è davvero in ballo è la significatività del paesaggio italiano, la sua immaginabilità (Avezzù 2019, p. 106).

Sarà il gruppo di venti fotografi – tra cui lo stesso Basilico – raccolti attorno alla 'nuova Scuola di Paesaggio' e al progetto *Viaggio in Italia* di Luigi Ghirri ad affrontare la questione di un necessario rinnovamento della fotografia. Ma se il gruppo strettosi intorno a Ghirri ha operato volgendo l'obiettivo ai margini delle città, verso i luoghi ignorati ed esclusi dalla rappresentazione stere-

otipata, e pur nella ‘continua incertezza’ dello sguardo, nelle loro fotografie è ancora possibile individuare la fisionomia di un paesaggio, identificare il dentro e il fuori, tracciare il centro e la periferia, il Nord e Sud. La disposizione ‘catalografica’ delle immagini realizzate da Alterazioni Video ci mostra, invece, una lunga sequenza di opere prive di identità la cui unica funzione sembra quella di infestare il territorio. La discoteca, il centro turistico, la piscina, il viadotto [fig. 3]: sospesi in un eterno stato di ‘incompimento’, questi monumenti in negativo configurano il paesaggio italiano come *no man's land* [fig. 4]. E lì dove sembra esserci solo deserto, anche lo sguardo si sente a disagio: così, davanti al tempo s-formato dell’incompiuto, la fotografia non parla più di ciò che ‘è stato’ ma di ciò che è immobilizzato nel suo ‘ora’. E ancora: al venir meno degli elementi primari – potremmo dire alla totale ‘indifferenza’ della natura – si sostituisce la presenza continua del cemento armato. Se acqua, aria, terra sembrano non poterci dire più nulla, è il cemento a in-formare la narrazione: è sulla sua superficie che si iscrive la non-storia di una nazione ingannata dalle ‘magnifiche sorti e progressive’.

All’interno di *Incompiuto* – la cui costruzione sembra riproporre, tanto nell’impaginazione del testo quanto nella costruzione del montaggio delle immagini, la forma assunta proprio da *Viaggio in Italia* – fotografie e parole non affermano nulla, ma è proprio in questo paradossale scarto tra visuale e verbale – che è proprio di ogni fototesto (Cometa 2016, p.73) – che si gioca l’operazione di sovversione portata avanti da Alterazioni Video. Perché davanti all’impossibilità di poter ancora ‘interpretare’ il paesaggio italiano, a fronte della sua ‘insignificanza’, ciò che resta da fare è tornare allora al grado zero della fotografia – e della parola: assumere il negativo come valore, farne uno stile – l’unico ormai possibile – attraverso cui ri-adattare l’occhio all’inabituale, allo s-paesamento, e risanare così la frattura con un paesaggio bisognoso di una ridefinizione visiva. È attraverso l’incompiuto, insomma, che possiamo ancora ‘fare-immagine’ di un’Italia che – del resto – non è mai stata fatta del tutto.

Bibliografia

- G. AVEZZÙ, ‘L’Italia vista dal cielo e la leggibilità del paesaggio italiano’, *Imago*, n. 18, gennaio 2019, pp. 97-111.
- G. BASILICO, *Ancora una volta sul paesaggio*, in R. VALTORTA (a cura di), *Gabriele Basilico. Scritti e conversazioni sulla fotografia 1970-2012*, Milano, Dario Cimorelli Editore, 2023.
- G. BRUNO, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Cremona, Johan & levi Editore, 2016.

- M. COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016.
- M. COMETA, *La svolta ecomediale. La mediazione come forma di vita*, Milano, Meltemi, 2023.
- A. FRONGIA, *Il luogo e la scena: la città come testo fotografico*, in R. VALTORTA (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013.
- L. GHIRRI, G. LEONE, E. VELATI (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984.
- S. IOVINO, *Ecocriticism and Italy. Ecology Resistance and Liberation*, London-New York, Bloomsbury, 2016.
- L. ORLANDO, 'Eterno Presente', in ALTERAZIONI VIDEO E FOSBURY ARCHITECTURE, *Incompiuto. La nascita di uno stile*, Milano, Humboldt Books, 2018.
- M. RIZZARELLI, 'Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo', *Narrativa*, 41, 2019, pp. 41-54.
- R. STORR, 'Liberare i sogni: l'incompiuto Siciliano', in ALTERAZIONI VIDEO E FOSBURY ARCHITECTURE, *Incompiuto. La nascita di uno stile*, Milano, Humboldt Books, 2018, pp. 40-44.
- R. VALTORTA (a cura di), *Gabriele Basilico. Scritti e conversazioni sulla fotografia 1970-2012*, Milano, Dario Cimorelli Editore, 2023.
- P. VIRILIO, 'Abitare l'inabituale', in ALTERAZIONI VIDEO, *Manifesto Incompiuto Siciliano, Abitare*, 486, ottobre 2008, p. 207.
- WU MING, 'Fenomenologia dello stile', in ALTERAZIONI VIDEO, *Manifesto Incompiuto Siciliano, Abitare*, 486, ottobre 2008, pp. 202-203.



| *#Memorie oculari*



*La luce, il fuoco, i fantasmi:
su Palermo ed Etna, quattro sguardi di ritorno*

di Lavinia Torti

Con l'opera *Togliatti. La fabbrica della Fiat* di Claudio Giunta e Giovanna Silva, nel 2020, la casa editrice Humboldt Books inaugura la collana Kosmos, che giunge oggi al suo terzo titolo, «una collana che riunisce uno scrittore e un fotografo in un itinerario a tema: brevi viaggi nati da una curiosità mai soddisfatta, da un dettaglio che può ispirare un intero percorso, da un ritorno nei luoghi del proprio passato» (Humboldt, s.d.). Oltre a rispondere in maniera decisiva alle istanze del manifesto appena citato, le due uscite successive della collana, ossia *Palermo. Un'autobiografia nella luce* (2022) di Giorgio Vasta e Ramak Fazel ed *Etna. La lingua del fuoco* (2024) di Nadia Terranova e Stefano Graziani, meritano un'analisi congiunta poiché prendono in considerazione due luoghi – quindi due aspetti, due realtà – della medesima regione, la Sicilia. Inoltre, le opere hanno in comune il tema originario del *nostos*, il ritorno, raccontato tuttavia da quattro sguardi diversi, pur 'abbinabili': da una parte, due sguardi siciliani, quelli degli scrittori, dall'altra due sguardi forestieri, quelli dei fotografi. In tutti e quattro i casi il viaggio verso una porzione dell'isola genera 'illuminazioni', sotto forma di riflessioni autobiografiche da parte degli scrittori e sotto forma di vere e proprie esplosioni di luce, create dallo scatto della macchina.

Si tratta di due opere di primo acchito piuttosto diverse, se non per il luogo di ambientazione solo apparentemente comune, come anticipato. *Palermo* è divisa in due sezioni: la prima, intitolata *Un'autobiografia nella luce*, è a firma di Giorgio Vasta ed è solo testuale, mentre la seconda, a firma di Ramak Fazel, si intitola *City of Phantoms* e consiste in una serie di scatti realizzati nella città che dà il titolo al libro. Le pochissime didascalie, recita il testo in apertura di quest'ultima sezione, «compaiono, come una minuscola eccezione, solo le volte in cui abbiamo considerato necessario esplicitare il contesto di uno scatto, o per rinsaldare il legame tra il testo scritto e le foto» (Vasta, Fazel 2022, p. 52). *Etna* è anch'esso diviso in due sezioni: la prima a firma della scrittrice, *La lingua del fuoco*, e la seconda, intitolata *Breve viaggio o reportage*, a firma del fotografo Stefano Graziani (tra le due una cartina della Circumetnea e un elenco delle sue tappe). Tuttavia, mentre in *Palermo* è il testo a occupare, pur eccezionalmente, il capitolo fotografico, attraverso l'uso di didascalie, in *Etna* è il racconto di Terranova della prima sezione a essere interpolato, molto più sistematica-

mente, da altre fotografie di Graziani, stavolta in bianco e nero. Come noto, la collaborazione tra scrittori e fotografi, in una operazione coordinata tra le due autorialità, precedentemente immaginata e architettata, spesso anche commissionata dall'editore, si è diffusa molto presto a partire dalla nascita della fotografia e sviluppata nel corso del Novecento: si pensi, per fare qualche esempio, al reportage fotografico di Walker Evans e James Agee *Let us now Praise Famous Men* (1941), a *A Seventh Man* (1975) di John Berger e Jean Mohr, in Italia all'esperimento di Elio Vittorini e Luigi Crocenzi per l'edizione fototestuale di *Conversazione in Sicilia* (1953), a *Un paese* (1955) di Paul Strand e Cesare Zavattini, fino al catalogo *Viaggio in Italia* (1984), di recente ristampato per Quodlibet (2024), con immagini scattate in diverse parti del Paese da venti fotografi tra cui Luigi Ghirri, ideatore del progetto, e con uno scritto di Gianni Celati che sarebbe poi divenuto, ampliato e riveduto, il racconto *Verso la foce* (1989) (cf. Cometa, Coglitore 2016; Albertazzi 2017).

Sulla scorta di questa tradizione, di cui si è appena presentata qualche traccia, l'interesse delle opere qui prese in esame sta non solo nel sodalizio tra scrittori e fotografi che compiono insieme il viaggio fisico in Sicilia o il percorso editoriale successivo, ma anche e soprattutto nell'effetto che produce nel lettore la compresenza di immagini e parole, in particolare per «lo scarto tra verbale e visuale» (Cometa 2016, p. 73), che ha un valore semantico in uno spazio *in-between*, per cui nessuno dei due media ha significato se considerato separatamente dall'altro. Questo è evidente nel caso del progetto *Palermo*, per cui Fazel realizza gli scatti tra il 2017 e il 2018, cioè ben prima che Vasta scriva il testo che li precede nell'edizione, ed è lo stesso scrittore, in diversi passaggi, a raccontare meta-narrativamente la storia di *City of Phantoms*, descrivendo alcune immagini oppure alludendovi, innestando riflessioni sul concetto – non solo fotografico, ma anche cinematografico – di luce, digressioni autobiografiche, e più che un cenno alla precedente esperienza di collaborazione con Fazel, scaturita nel fototesto *Absolutely nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani* (2016). Al contempo, il titolo della sezione fotografica a colori di *Etna, Breve viaggio o reportage*, fa senz'altro riferimento al resoconto di viaggio, ma compara il cammino stesso, quello sull'Etna, a una forma del racconto (viaggio 'o' reportage, non reportage 'di' viaggio). Il rapporto tra testo e immagine è così implicato, per *Palermo*, da una successione temporale e da una mancata corrispondenza tra atto della scrittura e atto fotografico, in quanto uno è originato dall'altro; per *Etna* la combinazione dei due linguaggi è invece simultanea ma allo stesso tempo non è dichiarata: Terranova non menziona mai le fotografie di Graziani ma descrive il paesaggio vulcanico che noi lettori-osservatori vediamo in esse, mentre sono le stesse foto a costituire, attraverso specifiche strategie di montaggio, un vero e proprio intreccio narrativo fatto spesso di ripetizioni della stessa immagine con minime variazioni, a registrare il movimento nello spazio dei personaggi o



Fig.1 N. Terranova, S. Graziani, *Etna. La lingua del fuoco*, Milano, Humboldt Books, 2024, p. 43, ©Humboldt Books e S. Graziani

le mutazioni dei luoghi, generando così analessi e prolessi visive, sensazioni di anticipazione o al contrario, più facilmente, di déjà-vu. Mentre in *Palermo* il testo di Vasta contiene *ekphrasis* dotate di commento interpretativo, o per meglio dire «integrazione ermeneutica» (Cometa 2012, pp. 121-142), in presenza delle immagini poche pagine più in là, nel caso di *Etna* il fototesto è una «forma-illustrazione», che propone «la visualizzazione di un testo; essa è qualcosa di specularmente opposto all'*ékphrasis* che tradizionalmente è la narrativizzazione di un'immagine» (Cometa 2016, p. 94). L'*ekphrasis*, però, nel testo di Terranova non è che simulata, corrispondendo piuttosto alla descrizione di quanto la scrittrice vede nello spazio intorno a sé anziché nelle fotografie, come è invece il caso di Vasta.

A queste distinte modalità di combinazione retorica si affianca altresì una differente articolazione dei temi ricorrenti. Se per entrambi gli scrittori al centro vi è il ritorno nella propria terra natale, anche quest'ultima risulta piuttosto sfaccettata: da una parte, per Vasta, Palermo, una città; dall'altra, per Terranova l'Etna, un luogo naturale, selvaggio, non contaminato dall'uomo. Nel primo caso, lo scrittore siciliano è già 'ritornato', resta con il corpo nella sua terra e il percorso nelle città vissute precedentemente, soprattutto Torino, è svolto attraverso uno sguardo memoriale, all'indietro. Terranova, invece, interrompe per un momento la propria vita altrove e passa tre giorni – significativamente, il ponte di Ognissanti – a Messina, sua città natale, e sul vulcano, accompagnata da «due nordici» (Terranova, Graziani 2024, p. 21), il fotografo e l'editore: un ritorno alle origini in cui tuttavia risiede la volontà di osservazione antropologica di un territorio privo dell'*anthropos* e che, anzi, lo respinge – se non fosse per quella rassegnata convivenza tra umano e natura per cui «chi nasce su un vulcano poi è abituato a vivere dentro un patto, e i patti di solito non si tradiscono» (ivi, p. 15). La breve permanenza in una terra propria e al contempo straniera – tutto ciò che Terranova vede intorno a lei in Sicilia è stato vissuto dalla sé bambina, dunque un'altra persona, come ci dirà – non è tanto riconducibile, quindi, al racconto della Palermo di *Un'autobiografia nella luce* quanto piuttosto a quella di *Spaesamento* (2010), romanzo in cui Vasta racconta un viaggio di tre giorni nel capoluogo di regione fatto di 'immobili carotaggi': un movimento che si proponeva verticale, in profondità, nella materia, anziché svolto attraverso un più comune spostamento nello spazio, orizzontale. La precisa volontà da parte dell'autore di narrare la propria città da una prospettiva autobiografica e identitaria torna, però, nell'opera a quattro mani in questione (come anche in quella appena successiva, *Come in sogno. Il racconto di Palermo*, con foto di Letizia Battaglia, cfr. Vasta 2023).

Nei due fototesti sia lo sguardo di Vasta che quello di Terranova è duplice, è lo sguardo dello scrittore proveniente dal Sud e quello dello scrittore ritornante dal Nord, è così uno sguardo me-



Fig. 2 N. Terranova, S. Graziani, *Etna. La lingua del fuoco*, Milano, Humboldt Books, 2024, p. 38, ©Humboldt Books e S. Graziani

diato dal passato e al contempo di esso mediatore, 'traduttore'. Entrambi gli scrittori modificano lo spazio intorno a loro attraverso l'infiltrazione della memoria, come dichiara esplicitamente Vasta, che in *Un'autobiografia nella luce* intreccia le strade di Torino con quelle di Palermo creando una personale cartografia:

quando me ne andavo in giro per le strade di Torino mi inoltravo un passo dopo l'altro in una mia archeologia fantastica dove memoria e invenzione erano indiscernibili, e così, quando percorrendo via Mazzini arrivavo in piazza Bodoni e osservavo la luce bassa e opaca davanti al conservatorio, sebbene fosse il 2002 o il 2003 vedevo la luce che nel 1978 vibrava bassa e opaca sul pavimento di marmo chiaro cosparso di venature all'ingresso della Standa di via Sciuti a Palermo [...]. (Vasta, Fazel 2022, p. 18)

O ancora: «la memoria mi faceva stare peggio, e allora mi voltavo e mentre riattraversavo San Salvator di colpo era una domenica pomeriggio del 1981: aprile, l'aria già calda, lungo i marciapiedi di via Sciuti ho guardato l'agave e la buganvillea e le particelle di luce sui rami dei mandorli fioriti» (ivi, p. 22). In maniera simile, Terranova modifica lo spazio percepito proponendo un'integrazione visiva a un paesaggio già osservabile tramite le fotografie, oltretutto immaginabile attraverso le sue descrizioni:

Se fossi un'illustratrice, aggiungerei al paesaggio piccoli teschi e piccole ossa, tratteggierei croci di legno scuro contro il cielo – se guardate dentro il vulcano c'è già tutto nel suo cuore, e l'automobile che va su lo sta spaccando in due. Allora disegno solo lei, una macchina da fumetto, come se avessi undici anni e la memoria dell'auto di Topolino, e dentro disegno me, una donna che risale il vulcano in macchina, tra i vigneti e gli strapiombi, le albe e una brezza antipatica, per nulla carezzevole. (Terranova, Graziani 2024, pp. 11-12)

La città del nord e la città del sud coesistono nel disegno di Vasta, così come convivono Nadia undicenne e Terranova oggi, che recupera nella memoria la stessa Sicilia del collega palermitano, la Sicilia di «quell'estate degli anni Ottanta da cui, per posticcia ricostruzione, discende questo viaggio» (ivi, p. 13). La scrittura quasi privata dei due scrittori, che rimandano alla loro infanzia e giovinezza, poi entrambi alla figura paterna, si affianca però alla 'biografia' di un luogo: sia Palermo che l'Etna sono 'personaggi' della narrazione, hanno un carattere e compiono azioni. Qui lo spazio e l'io coincidono e dunque il ritorno in un luogo non più posseduto conduce i due scrittori a guardare anche i sé stessi del passato come altri, come entità fantasmatiche che riaffiorano re-



3. La littorina della Circumetnea

'A litturina da Circumetnea i saggi ginnici 'u Nabuccu a scola sta finennu è una stringa unica, il verbo sta alla fine e si riferisce senza possibilità di altre interpretazioni alla scuola. La scuola torna spesso nelle canzoni di Franco Battiato: in *Veni l'autunnu*, "accumincia a scola", in *Cuccuruccù* si fanno "serenate all'istituto magistrale", in *Arabian song* la classe "fu allevata con il latte di una capra". All'inizio di quella stringa di *Stranizza d'amuri* però c'è 'a litturina, ed è significativo perché a scuola, sull'Etna, molti ragazzi ci vanno prendendo la Circumetnea.

Siamo sull'Etna ma non saliamo più. Ormai da qualche giorno siamo sul vulcano a fare amicizia con il fuoco e la neve – la neve non c'è, ma ci sarà presto. Ci sorprendiamo di quanto sia vicino il mare, di come sia pura l'aria che respiriamo, di come si vive bene in questo comune metropolitano di una città unica che non sta in nessuna unità politica, non ha il nome di una sola città, non fa provincia a sé. I comuni etnei, tutti diversi e tutti legati, hanno però un mezzo comune, la metropolitana del vulcano, che fa il giro in tondo mentre sale e sale, insomma: un trenino che si avvinghia al vulcano e poi ritorna giù.

La ferrovia a scartamento ridotto che parte da Catania e termina a Riposto – o, se vogliamo, il contrario – si snoda sui fianchi dell'Etna con fermate nei comuni pedemontani ed è l'equivalente siciliano del tram



numero 2 di Budapest, che costeggia il lungodanubio e viene utilizzato sia dai locali, come mezzo di trasporto pubblico, sia dai turisti per godere di una bellissima passeggiata panoramica al prezzo di una semplice corsa. Sulla vettura della Circumetnea che scegliamo per il nostro giro siamo soli, a parte due anziani coniugi tedeschi che devono aver letto della dritta nella guida che consultano spesso, quando non guardano ammirati fuori dal finestrino.

Sul tram numero 2, da un lato si costeggia l'acqua, cioè il fiume, oltre il quale si vede la collina di Buda con il castello. Dall'altro si può osservare il centro di Pest, con il suo brulicare di persone, i tanti edifici austro-ungarici e più moderni, il chiasso del centro. Sulla Circumetnea l'acqua è quella dello Ionio giù in fondo, i vigneti sono tutt'intorno, ma non c'è nessun brulicare, almeno fino a quando non si fa ora di pranzo. Ecco che allora salgono i ragazzi all'uscita di scuola, tutti insieme, chiassosi e vitali com'è giusto che sia – si spostano da un comune all'altro per frequentare le superiori, in qualche caso le medie, fanno gruppo e fanno rumore e tutto assume un'altra aria, l'Etna mitica e ancestrale sorride e torna, per un istante, un posto abitato come un altro, con i ritmi, le pause e i doveri di tutti. Solo i luoghi davvero straordinari sanno concedersi pause di ordinaria normalità.

Ci guardiamo tutti e tre, Stefano Alberto e io, e non diciamo niente. Anche i turisti ci guardano, e sorridendo facciamo spazio alla vita degli altri.

Fig. 3 N. Terranova, S. Graziani, *Etna. La lingua del fuoco*, Milano, Humboldt Books, 2024, p. 22, ©Humboldt Books e S. Graziani

divive: «Da qualche parte, come il fantasma di ciò che siamo stati, si nasconde un'altra persona, la bambina che si tuffava dalle rocce di Pantelleria: tra me e lei trascorre una di quelle accelerazioni della Storia così veloci da far dubitare persino che il nostro corpo sia lo stesso [...]» (ivi, p. 12). Poco dopo, Terranova ripete il concetto quasi con le stesse parole: «La bambina che si tuffa tra le rocce è il fantasma di una persona viva, non ci insegue, non ci spaventa e neppure ci tortura, si limita ad abitare un'altra dimensione. Esiste davvero?» (ivi, p. 13). Il passato della scrittrice ormai altro, defunto, e la descrizione dei luoghi, abitati – pare – solo da morti («l'unica cosa che sembra importare al vulcano sono i morti», [ibidem]), sono così dati da una scrittura reiterativa – si pensi alla ripetizione anaforica della frase «Saliamo sull'Etna», che ricorre più volte nel testo e riceve la sua climax esplicita nel passaggio: «E mi sembra di non aver fatto altro che salire, durante quel viaggio, anche quando ridiscendevamo giù, anche quando giravamo attorno al trenino che abbraccia il vulcano, la Circumetnea» (ivi, p. 16). Al tempo stesso, tale scelta testuale trova un corrispettivo visivo nelle fotografie di Graziani, in particolare in quelle a colori dell'Etna che fuma [figg. 1-2], che costituiscono circa la metà del numero complessivo, mentre un particolare di una di queste appare anche nella fascetta di copertina: le immagini, scattate quasi sempre in campo lungo, differiscono per dettagli minimi, riflettendo la ciclicità delle azioni del vulcano, che riceve un'attenzione prioritaria rispetto alle figure umane scarsamente presenti: le persone che risalgono l'Etna, come racconta la stessa Terranova nel testo, quando appaiono, sono piccole e lontane oppure sfocate dal fumo del vulcano, come fantasmi che emergono dalla nebbia. Anche quando fotografate più da vicino – mentre attraversano incroci nella città di Messina o visitano i cari nei cimiteri –, a queste non è dedicata enfasi sui volti, talvolta nascosti o persino mascherati (si vedano le foto in bianco e nero, in maggioranza riprodotte nella prima metà verticale della facciata della prima sezione, a mo' di titolo o insegna, come se si trattasse di due 'testi' leggibili su due linee orizzontali parallele) [fig. 3]. Pur nella ripetizione di certi soggetti, pur umani, il focus delle fotografie non è mai sulle loro possibili specificità individuali, bensì sugli spazi, sul cammino, sul viaggio che, tutti insieme, questi umani stanno compiendo; non vi è alcun ritratto personale perché al centro della narrazione, sia testuale che visiva, vi è il rito collettivo e ciclico: la morte e il pianto funebre, sono così come il vulcano – e il cammino per raggiungerne la cima – ripetitivi e inesorabili, sempre presenti. [fig. 4]

La stessa cosa succede in *Palermo*, la città dei fantasmi, ove le fotografie, a colori, di Fazel ritraggono spesso esseri umani 'disumanizzati', senza corpo unitario ma solo a pezzi, attraverso frequenti e specifici *close up*: una mano cerca di afferrare un pesce, una accarezza un gatto, altre due sono immortalate nell'atto dello scambio di denaro per l'acquisto del tradizionale *pane ca'*



Fig. 4 N. Terranova, S. Graziani, *Etna. La lingua del fuoco*, Milano, Humboldt Books, 2024, p. 23, ©Humboldt Books e S. Graziani



...l'appartamento
al terzo piano di via Sciuti 130 era come ciò che vedevo al
di là della spaccatura sul muro dell'Addaura: crepuscolo,
miscuglio, dormiveglia: forme vaghe, sospese: la bruma, i
bagliori, e dunque quell'appartamento era Palermo...

55

Ffig. 5 G. Vasta, R. Fazel, Palermo. Un'autobiografia nella luce, Milano, Humboldt Books, 2022, p. 116, ©Humboldt Books e R. Fazel

meusa, gesto che riecheggia, forse involontariamente, la celebre *Creazione di Adamo* di Michelangelo [fig. 5]. Una di queste fotografie, che raffigura il dettaglio di un braccio e una mano nell'atto di recuperare un libro da uno scaffale [fig. 6], è particolarmente significativa in quanto ha l'onore di una didascalia, brano di *Un'autobiografia nella luce* che si trova ripetuto a mo' di auto-citazione, non a caso rinviando all'ambiente domestico fotografato, quello della casa di Vasta: «...l'appartamento al terzo piano di via Sciuti 130 era come ciò che vedevo al di là della spaccatura sul muro dell'Addaura [...] la bruma, i bagliori, e dunque quell'appartamento *era* Palermo...» (Vasta, Fazel 2022, p. 55). Come sostiene Marchese:

Via Sciuti è evocata in tre foto che non a caso sono le uniche corredate da didascalie discorsive, sfuggenti, a firma di Vasta. La foto dell'interno di una Fiat Croma, corredata di una didascalia più stringata sul luogo dello scatto (Piazza d'Armi della Scuola di formazione della Polizia Penitenziaria di Roma), rimanda invece all'auto in cui Giovanni Falcone viaggiava il giorno della strage mafiosa di Capaci del 1992. L'evento storico è evocato e negato al tempo stesso, come si conviene a un trauma collettivo [...]. (2024, p. 31)

Infatti, anche quando gli esseri umani appaiono nella loro interezza, essi sono comunque impegnati in ciclici riti sociali – giocare a carte, danzare, mangiare, guidare – e la loro identità personale si dissolve totalmente. Tali azioni rituali, cui si aggiungono manifestazioni religiose come un battesimo o una processione indù, non hanno «un tempo storico preciso, ma un tempo ricorrente, ricorsivo, sempre quello», e in questo modo il fotografo le immortala, senza Storia, come dichiara lo stesso scrittore in una intervista (Scarafia 2022). Eppure, i paesaggi di Fazel sono dominati altresì da artefatti umani – automobili, edifici, bandiere, campetti di calciobalilla, statue di santi – che testimoniano l'azione dell'uomo nel tempo storico, anche in assenza della sua presenza fisica. In questo senso, una fotografia particolarmente emblematica è la penultima della sezione *City of Phantoms* [fig. 7]: vi appare un dinosauro, il cui dettaglio ingrandito, come una sineddoche, è riprodotto anche sulla fascetta della copertina del libro (un disegno dello stesso figurava anche sulla copertina di *Spaesamento*). L'immagine assume una duplice valenza: si tratta al contempo di un animale – ormai estinto e non più esistente – e di un oggetto artificiale, reliquia di un parco divertimenti abbandonato. Non un fossile reale, quindi, ma un gigantesco giocattolo, un artefatto che, abbandonato, è divenuto parte del paesaggio, archeologia della produzione umana. Così, la fotografia accanto a quella del dinosauro registra il frutto di un montaggio alquanto significativo, mostrando due bandiere: una degli Stati Uniti, eccezionalmente reperibile in un contesto



Fig. 6 G. Vasta, R. Fazel, Palermo. Un'autobiografia nella luce, Milano, Humboldt Books, 2022, p. 55, ©Humboldt Books e R. Fazel

urbano del Sud Italia e così dimostrazione della perdita dell'aura locale nella contemporaneità globalizzata e capitalistica, e una della squadra di calcio del Palermo, al contrario simbolo proprio di quell'aura [fig. 8]. Le due immagini assai storicamente connotate – un enorme pupazzo e due bandiere, perfette icone della modernità –, così combinate, sembrano però rappresentare paradossalmente il contrario di quest'ultima. Anziché la modernità della Sicilia, la giustapposizione delle due immagini sta lì a significare la sua perpetuità e la sua natura metonimica (Palermo è «un campione attendibile. Qui l'Italia si vede benissimo», Vasta 2010, p. 106), la sua onnipresenza. Il dinosauro si configura, cioè, come un fossile di un'epoca trascorsa, ma che, paradossalmente, continua a esistere nel presente, dunque un «*presente fossile*» (Vasta 2010, p. 113), e così un fantasma, che in quanto tale è redivivo, sempre in procinto di tornare: «i corpi e i luoghi palermitani vengono spettralizzati – perché appunto Palermo è oltre la superficie e mai fino in fondo attingibile» (Carrara 2024, p. 55). Questo anche grazie all'uso strategico da parte di Fazel dell'esposizione e del flash, usato persino in condizioni di estrema illuminazione e puntato su superfici riflettenti che dunque rimbalzano la luce sull'obiettivo, paradossalmente 'oscurando' quanto vi è 'dietro' la luce. Come i corpi a pezzi, così la città diventa frammentata e fantasmatica. E scrive ancora Vasta, in *Un'autobiografia nella luce*:

un giorno Ramak mi aveva detto che per lui Palermo era una città fatta di una miriade di spore volatili che non generava mai un disegno leggibile, o forse, diceva, Palermo era come il dinosauro: una cosa ignota e ignara, anteriore a ogni *trama* [...], e comunque [...], il fatto che Palermo fosse sempre a pezzi era sì frustrante ma allo stesso tempo gli sembrava una rivelazione: questo continuo eccedersi e disperdersi riguardava non solo una specifica città ma l'umano [...]. (Vasta, Fazel 2022, p. 35)

Sebbene l'intento di Vasta sia anche quello di denunciare l'immobilità del contesto palermitano, siciliano e in generale italiano, il «presente fossile» di cui parla Vasta è anche un'immobilità desiderata perché corrispondente a un luogo intrinsecamente originario, per cui il ritorno non è mai davvero compiuto perché pare non essersi mai realizzato neppure lo spostamento altrove.

Al contrario di Vasta che rintraccia l'origine nell'intreccio con il presente storico, tale *nostos* è individuabile anche in Terranova, seppur in una dimensione mitica, nel segno di un originario inintaccabile. Come ci dice la stessa scrittrice, Franco Battiato, nume tutelare insieme al padre di Nadia del viaggio sull'Etna e del suo reportage, «non provava lo struggimento dell'«ulisside» che deve fare ritorno a casa, per lui la Sicilia era una questione iniziatica e ancestrale, una postura misterica tutt'altro che fragile, certo non incrinabile per via di una trasferta» (p. 19).

Così tutto ciò che è originario è anche, intrinsecamente, 'sempre' presente, dunque fossile o fantasma: la città di Palermo e il vulcano, il vissuto dei due scrittori che ritorna incessante nelle loro esperienze attuali e che per esse svolge una funzione memoriale, entrambe le storie raccontate nelle fotografie, tutto è eternato e *revenant*, 'ritornante', non ancora andato via né ancora ritornato.

Bibliografia

- S. ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017.
- G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche dei fototesti*, Milano, Mimesis, 2020.
- ID., 'Fantasmi del fototesto. *Spectral turn* tra letteratura e cultura visuale', in D. COLUCCI e L. TRAPASSI (a cura di), *Forme del reale. Iconotesti narrativi nell'Italia contemporanea*, Firenze, Franco Cesati, 2024, pp. 47-56.
- M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- ID., 'Forme e retoriche del fototesto letterario', in M. COMETA e R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115.
- HUMBOLDT BOOKS, 'Kosmos', s.d., <<https://www.humboldtbooks.com/it/publications/kosmos>> [ultimo accesso 1 luglio 2025].
- L. MARCHESE, 'L'autofiction iconotestuale: il caso italiano (2003-2022)', in D. COLUCCI e L. TRAPASSI (a cura di), *Forme del reale. Iconotesti narrativi nell'Italia contemporanea*, Firenze, Franco Cesati, 2024, pp. 25-33.
- S. SCARAFIA, 'Libri, il ritorno di Giorgio Vasta: così racconta la Palermo immutabile', *La Repubblica*, 2 settembre 2022, <https://palermo.repubblica.it/societa/2022/09/22/news/giorgio_vasta_e_la_palermo_immutabile-366680738/#google_vignette> [ultimo accesso 1 luglio 2025]].
- N. TERRANOVA, S. GRAZIANI, *Etna. La lingua del fuoco*, Milano, Humboldt Books, 2024.
- G. VASTA, *Spaesamento*, Bari, Laterza, 2010.
- ID., *Come in sogno. Il racconto di Palermo*, con M. PERRIERA, foto di L. BATTAGLIA, Palermo, Glifo Edizioni, 2023.
- G. VASTA, R. FAZEL, *Palermo. Un'autobiografia nella luce*, Milano, Humboldt Books, 2022.



Quasi un'autobiografia.

Il fototesto enciclopedico in Emanuele Trevi e Filippo Tuena

Giovanni Salvagnini Zanazzo

1. Lo specchio dell'enciclopedia

Mappando il campo delle 'finzioni enciclopediche' francesi – ovvero quei testi letterari che, da Flaubert in poi, risemantizzano l'immaginario dell'erudizione – Laurent Demanze parla anche dell'enciclopedia come *miroir*, come specchio. In questo modo, la ricollega alla metafora del *miroir d'encre*, lo specchio d'inchiostro, che Michel Beaujour (1980) aveva impiegato per definire il genere dell'autoritratto. Lo specchio enciclopedico indica infatti una forma testuale nella quale si «intrecciano costantemente le gerarchie del mondo e le scansioni interne all'individuo, moltiplicando i luoghi di frizione tra il macrocosmo e il microcosmo intimo» (Demanze 2015, p. 289, trad. mia).

A partire da questo ipotesto teorico, sembra quindi possibile chiarire i termini di un'inserzione a prima vista paradossale: quella del dispositivo enciclopedico (costitutivamente allodiegetico in quanto rivolto alla *varietas* degli elementi del mondo) all'interno del campo delle scritture autobiografiche, il cui orizzonte d'attesa prevede invece la narrazione di un'esperienza di 'vita vissuta' e im-mediata (una *life narrative*, appunto). Naturalmente, inserzione non equivale ad assimilazione: sulla scorta di quanto indicato dallo stesso Demanze, l'enciclopedismo costituisce una modalità di scrittura dell'io assolutamente peculiare e alla quale si associa una precisa postura soggettiva: essa mira infatti a «tenere a distanza l'intimismo per rivendicare al contrario la dispersione dell'individuo in una costellazione di discorsi e saperi» (p. 288).

Sulla scorta di queste suggestioni, il presente contributo intende riflettere sui casi di due fototesti italiani usciti entrambi nel 2019 e avvicinati oltretutto da una comune contingenza editoriale – un posto tra i finalisti per l'edizione 2020 del Premio Bergamo. Si tratta segnatamente di *Sogni e favole* di Emanuele Trevi e de *Le galanti* di Filippo Tuena, in cui il quoziente enciclopedico appare centrale. Questi libri, infatti, si presentano sì come discorsi dell'io, come *egofonie* (Donnarumma 2016), ma il loro è un io che sceglie di dirsi attraverso la convocazione di una fitta rete di rimandi

letterari e artistici, e in cui anche il processo rimemorativo si compie attraverso la costante mediazione di «immagini che rimandano a esperienze passate» (*LG*, p. 11) o che a esse sono legate.

Nel caso di Tuena, il testo si sviluppa secondo un meccanismo ecfrastico del tutto programmatico e auto-consapevole: una «autobiografia per immagini d'arte» (Fontanone 2019) che l'autore compone evocando un'ampia varietà di opere che gli sono divenute care nel corso della vita, da Skopas a Fantin-Latour (*LG*, p. 9). Dell'enciclopedia, *Le galanti* ha anche la mole (quasi 700 pagine) e le caratteristiche materiali (cartonato, di grande formato). *Sogni e favole*, tascabile assai più fino, è invece un *personal essay* o saggio narrativo (Marchese 2014, pp. 169-172) che sfrutta un dispositivo per molti versi analogo, pur senza porvi la medesima enfasi metaletteraria: come scrive Donnarumma (2023) sul successivo *Due vite*, infatti, in Trevi la «riflessione sui libri e [quella] sui destini» procedono insieme, «senza scarti o salti». A differenza che in Tuena, inoltre, i riferimenti estetici (di numero più ridotto) si nutrono anche, se non soprattutto, di una conoscenza biografica diretta con alcuni degli autori menzionati (Arturo Patten, Cesare Garboli) – protagonisti di quello che, con un afflato dichiaratamente collettivo, Trevi chiama «il tempo degli artisti [nel] lungo crepuscolo del Novecento» (*SF*, p. 14).

Questo dire di sé attraverso l'altro causa un immediato spaesamento circa l'appartenenza a un genere letterario definito, il che si traduce nel comune impiego paratestuale di formule del limite e dell'extra-vaganza: «quasi un'autobiografia» è il sottotitolo del libro di Tuena; «libro strano» e «quasi-romanzo» è definito, in quarta di copertina, quello di Trevi. A complicare l'analisi rispetto a quanto prefigurato da Demanze sta poi il fatto, centrale in questa sede, che entrambi i libri prescelti sono fototesti e raggruppano al loro interno una pluralità di immagini di provenienza e natura eterogenee. Alle fotoriproduzioni (in Tuena la copia di un libro [**fig. 1**]; in Trevi una dedica [**fig. 2**]) si mescola un copioso numero di dipinti e di fotografie, sia dello stesso autore (alcune opere d'arte immortalate da Tuena) che non (Trevi inserisce degli scatti di Patten). La nostra trattazione si occuperà di mettere ordine in questo materiale, sistematizzando l'uso che i due libri fanno delle immagini; tramite questo attraversamento, si tenterà di far simultaneamente emergere le costanti ermeneutiche cui l'intreccio fototestuale dà luogo.

2. Retoriche del fototesto enciclopedico

Preliminare alla realizzazione del nostro proposito è la scelta del quadro teorico entro cui inscrivere. Le possibilità, in questo senso, sembrano essere almeno due: a modelli di stampo più generale come quello proposto da Michele Cometa (2016) – che indaga i rapporti formali tra il

teca Nazionale, rimasta pressoché identica a quando ero giovane, per cercare biografie di Metastasio, raccolte di opere, saggi di critici illustri e sconosciuti. Cercando insomma di fare quello che avrebbe fatto Garboli se avesse intrapreso la scrittura di quel libro. Devo dire che col passare degli anni, il sentimento di vivere in un sogno si è fatto sempre più forte, e di conseguenza i versi di Metastasio sono risuonati in me con il timbro inconfondibile che possiedono solo le grandi intuizioni, le scoperte supreme. E poi, l'idea di scrivere il libro di un altro a un certo punto mi è sembrata la maniera migliore di impiegare il mio tempo. Volevo tentare un ibrido fra il saggio letterario e la seduta spiritica: due nobili arti passate di moda. La verità è che incombe sempre sul vivo il compito di battere un colpo. Il tavolino tarlato traballa sulle sue zampette, ma dalle vaste, incommensurabili plaghe del passato, come da un deserto dei tartari fatto di tempo anziché di spazio, non arriva che un ironico silenzio. Metastasio o Garboli, tutti i morti finiscono per assomigliarsi. Sono evasi dal sogno, si sono risvegliati nella verità. Non hanno più bisogno di rigirarsi per le mani nessuna poesia come fosse una bussola, una traccia, una corona d'aglio da appendere alla porta per tenere lontani i vampiri.



Faccio fatica a separarmi da questo libro squinternato, comprato nel 1980 e che mi seguì nel primo viaggio nelle isole greche. Rammento un comandante di yacht che non me lo volle far portare a bor-

628

Fig. 1 Filippo Tuena, *Le galanti*, Milano, il Saggiatore, 2019, p. 628, © il Saggiatore

Cesare Garboli
IL FILOTTETE
DI GIDE

una traduzione e la
sua storia

S. Emanuele
ricordo del
15 giugno 1998
L. G. S.

GALLERIA PEGASO EDITORE
FORTE DEI MARMI

Fig. 2 Emanuele Trevi, *Sogni e favole*, Milano, Ponte alle grazie, 2019, p. 181, © per gentile concessione dell'autore

testo e l'immagine –, si affianca infatti un approccio più circoscritto e tematico, in cui a essere privilegiato è il trattamento autobiografico dell'iconografia (Coglitore 2016). Sebbene questo secondo tipo di indagine possa sembrare a prima vista il più pertinente, un suo impiego pare qui poco produttivo. Le tre categorie di Coglitore pensano infatti a un autobiografismo diretto, in cui il soggetto «rende pubblica una verità privata o familiare» (ivi, p. 49), distante dunque da un *self-writing* eccentrico come quello di Trevi e Tuena. Anche ammettendo di superare questo scoglio, bisogna poi riconoscere che una loro applicazione al nostro caso di studio complicherebbe l'emergere di una sub-articolazione interna al *corpus*: quest'ultimo parrebbe in effetti dover essere ricondotto, nella sua interezza, alla sola categoria di artisticità (ivi, pp. 60-62), ovvero quella in cui lo scrittore «riesce a dare una rappresentazione del sé attraverso la rappresentazione dell'altro, inteso in questo caso come l'oggetto artistico» (ivi, p. 60). In virtù di ciò, pare dunque più proficuo strutturare il nostro discorso in base alla tripartizione di Cometa la quale, pur interagendo con generi e temi, si pone dichiaratamente come trasversale a essi e si presta pertanto a essere adattata con maggior flessibilità alla concretezza del singolo testo.

Nella forma-atlante, di cui Cometa (2016, p. 94) riconosce un modello nell'*Impero dei segni* di Barthes (1984), testo e foto, lungi dal chiarificarsi a vicenda, procedono secondo il paradigma di una «giustapposizione apparentemente arbitraria» (Cometa 2016, p. 104), nella quale si «riduce al minimo la volontà autoriale [creando] un campo di tensioni semantiche in cui il lettore può [inserirsi]» (ivi, p. 95). Per *Le galanti*, questa categoria risulta poco adatta. Il dispositivo enciclopedico vi funziona infatti secondo una modalità spiccatamente auto-consapevole e sistematica, non tanto nell'ordine degli argomenti – che potrebbe inizialmente sembrare cronologico, visto l'*incipit* greco, ma ben presto mostra la sua natura di «andirivieni» (LG, p. 326) – quanto nel modo di procedere: una sequenza di capitoli autoconclusivi sviluppati ciascuno intorno a uno o più oggetti d'arte. Foto e testo interagiscono quindi con compatta simultaneità, senza lasciare adito alla formazione di quegli scollamenti o *blanks* interstiziali su cui la forma-atlante si regge.

Quest'ultima si riscontra invece nel testo di Trevi ed è coerente col suo andamento strutturalmente ondivago, privo di una forte cornice unitaria e costruito piuttosto secondo una mobile stratificazione di piani semantico-cronologici tra loro indipendenti, fili rossi costantemente ripresi e sovrapposti (il riferimento a Metastasio, ad esempio, torna a varie altezze del testo). Il dispositivo è quello della giustapposizione, che fa sì che a un piano del discorso possa subentrarne un altro secondo una dominante «tendenza all'asistematicità», in cui Trevi non tanto ricostruisce delle vicende quanto «fa risuonare delle armoniche» (Gherzi 2025, p. 192). La fotografia punteggia allora il testo fornendo un'ulteriore gamma di note alla sua tastiera, «collaborando perfettamente alla



Ci sono caratteri che sembrano impegnati, più che in ogni altra cosa, ad assomigliare il più possibile a se stessi, a non uscire dal solco stabilito una volta per tutte. Il timido, prudente, tenace Metastasio apparteneva a questa inquietante razza di uomini privi di evoluzione. Sarà pure un caso, ma possiede almeno un certo valore simbolico il fatto che tutte e tre le donne che hanno contato qualcosa per lui si chiamassero Marianna. Dal punto di vista dell'interesse umano, la lettura del suo enorme epistolario è un'impresa del tutto scoraggiante. Prendete una sua lettera scritta a vent'anni, e un'altra a settanta, ed è la stessa identica persona che vi trovate davanti: cortese con tutti, deferente con la gente d'alto rango, affettuoso al punto giusto con gli amici. Mai una parola di più, mai una parola di meno. Ne ricaviamo l'impressione – tutto sommato non sgradevole – di qualcuno che mette limiti ovunque, dalle idee politiche agli affetti, fin troppo impegnato com'è a tenere viva la fiammella vacillante del talento – la sua unica reale preoccupazione. Se potesse, vivrebbe sott'olio, perseverando nelle sue abitudini come un automa. L'unico lusso psicologico che si concede, fino all'estrema vecchiezza, è l'ipocondria. Palpitazioni, capogiri, disordini intestinali. Ma si vede benissimo che sono tutte cose che padroneggia, legate a certe stagioni dell'anno, a certi motivi abbastanza prevedibili.

Fig. 3 Emanuele Trevi, *Sogni e favole*, Milano, Ponte alle grazie, 2019, p. 64, ©per gentile concessione dell'editore

sull'assenza di ogni forma di misurazione che in quel luogo si percepisce, l'incubo si ripete ogni volta che si osservano con attenzione quelle immagini.

Alcune sono state fatte accanto alla tenda norvegese; altre davanti a un cumulo di neve. Analizziamo per prime queste. Scrive Wilson: «Giovedì 18 gennaio. Durante la notte abbiamo preso alcuni punti di riferimento e alle cinque circa ci siamo messi in marcia dal campo riportandoci per tre miglia e tre quarti a sudest in direzione di un punto che, secondo i riferimenti presi, dovrebbe corrispondere al Polo. Qui ci siamo accampati per il pranzo, abbiamo costruito un cumulo, abbiamo preso delle foto, innalzato l'Union Jack donataci dalla regina e tutte le nostre bandiere».

Nelle fotografie dietro il cumulo di neve cambiano posizione soltanto gli esploratori, in una sorta di balletto tra il tragico e il grottesco, con gli abiti ghiacciati, le macchie d'umido, le lane infeltrite dei cappelli e dei maglioni. Rimangono al loro posto l'Union Jack e gli stendardi, le bandiere da slitta che alcuni di loro hanno portato al Polo.



Fig. 4 Filippo Tuena, *Le galanti*, Milano, il Saggiatore, 2019, p. 398, ©il Saggiatore

creazione di uno scenario narrativo», come lo stesso Trevi (2022, p. IX) nota per Breton. Suggeriva in questo senso è la [fig. 3], che riproduce una targa apposta sulla dimora viennese di Pietro Metastasio, nume titolare del libro fin dal titolo stesso (*incipit* di un suo sonetto del 1733). Tale riferimento toponomastico, non commentato nel testo, dà senz'altro corpo a una retorica della *flânerie* che la voce narrante segue nei propri spostamenti urbani. Al contempo, esso testimonia di una nuova incarnazione o 'esposizione' nel mondo del personaggio storico e insieme fantasmatico di Metastasio il cui nome, inciso su un muro di Vienna, eccede rispetto ai confini e alle funzioni dell'ambito strettamente letterario. La fotografia diventa qui una sorta di finestra che, dall'interno della stanza del testo, si spalanca sulla strada circostante: la sua apertura indica l'esistenza di una via ulteriore alla scrittura. Questa 'via' va certo intesa in senso letterale, come elemento urbanistico del mondo esterno contrapposto al mondo scritto; tuttavia, visto il supporto mediale che la veicola, essa può essere anche l'altra via semantica della fotografia, che scorre carsica a fianco di quella linguistica.

La categoria dell'emblema, che Cometa identifica sulla base della rigida tripartizione fra *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio* (2016, p. 93), non sembra sussistere, dal punto di vista strettamente formale, né in Trevi né in Tuena. Dal momento che essa ha spesso per effetto un'«insistenza sul significato non referenziale delle fotografie» (*Ibidem*), vi possono forse essere ricondotti, esclusivamente sotto questo aspetto, certi abbozzi più o meno marcati di sovrainterpretazione sentenziosa delle immagini che si potrebbero tuttavia considerare, altrettanto legittimamente, come casi particolari di *ecfrasi*. Nel saggismo di Trevi, ad esempio, una copertina dell'«Espresso» dedicata all'AIDS di Giovanni Forti (dove il titolo della rivista potrebbe peraltro fungere da *inscriptio*) diventa l'occasione per un simpatetico allargamento del *focus* del dolore: «quell'immagine così eloquente, così satura di caducità umana, rappresenta [...] un accesso immediato [...] alla verità della malattia» (*SF*, p. 160). In Tuena, simili occorrenze sono più rare; una riguarda forse gli esploratori coinvolti nella tragica spedizione Terra Nova [fig. 4], e ruota anch'essa intorno al quoziente straniante che le fotografie, in particolare di volti umani, offrono a chi si sofferma a contemplarle. Tuena le osserva «a tanti anni di distanza», estraendole cioè dalla loro destinazione immediata, e su di esse «cerca di ragionare» (*LG*, p. 397). In questo modo, dietro l'apparente allegria da «scampagnata», si fanno percepibili e tridimensionali i rigori del Polo: «l'incubo si ripete, ogni volta che si osservano con attenzione quelle immagini» (p. 398).

Nei nostri testi, in ogni caso, il maggiormente sollecitato tra i tre plessi formali cometiani è senz'altro quello dell'illustrazione, seppur sempre in termini di attrazione magnetica più che di etichettatura linneana. Il critico lo intende come complementare al polo della descrizione o *ecfrasi*: quest'ultima «è infatti verbalizzazione di un'immagine, così come l'illustrazione è la visualiz-



Vienna, primavera del 1733

Quando scrive il suo sonetto, a trentacinque anni, Metastasio non è né giovane né vecchio – almeno secondo i criteri dei suoi tempi. I suoi lineamenti delicati saranno stati più o meno quelli che si possono osservare comodamente nel ritratto attribuito a Pompeo Batoni o a Martin Van Mytens, più preciso e impassibile di una fototessera. È proprio per la sua oggettività che l'immagine possiede una sua sinistra bellezza. Quel viso rinserrato nella sua prudente bonomia non sembra nemmeno fatto di materia umana. Come se il pittore avesse dipinto il ritratto di una statua di cera. Nel 1733, comunque, Metastasio ha ancora mezzo secolo di fronte a sé: sarà un lentissimo, ipocondriaco avvizzire nella gloria. Come se fosse un gioiello di famiglia, o un tappeto prezioso, Carlo VI lo lascerà in eredità all'ambiziosa, moralista, sentimentale Maria Teresa, che tra guerre e gravidanze, riforme e trattati non si scorderà mai qualche piccola attenzione, qualche regale buffetto per quel prodigioso abate romano venuto dal nulla, che quando era bambina insegnava a cantare a lei e alle sue sorelle, le arciduchesse, le *padroncine*, accompagnandole sulla spinetta. Quali sono le ragioni della sua fama così duratura? Forse mai nessuno è rimasto così a lungo in equilibrio sulla cresta d'onda del successo. Perché non c'è mai stato uno come lui? Puoi dissezionare una sua aria, o un suo libretto, come il cadavere di un impiccato su un tavolo

Fig. 5 Emanuele Trevis, *Sogni e favole*, Milano, Ponte alle grazie, 2019, p. 96, ©per gentile concessione dell'editore

zazione di un testo» (Cometa 2016, p. 108). Dal punto di vista pratico, i confini tra le due forme appaiono sfumati e variano in base a elementi quali l'estensione e il *layout* (Ivi, pp. 108-112). In entrambe, ad ogni modo, il piano verbale e il piano visuale collaborano in maniera stretta alla produzione del senso, così da «richiedere il grado più basso di partecipazione del lettore» (ivi, p. 95), posto di fronte a un enunciato fototestuale compatto.

In Trevi e in Tuena, l'*ecfrasi* tradizionale non è mai un commento 'scientifico', bensì lascia variamente affiorare la dimensione soggettiva con cui l'opera viene letta dal suo fruitore – spesso non in maniera vistosa, ma tramite giudizi personali o scelte lessicali marcate. In Trevi, per esempio, l'io narrante si accosta al ritratto di Metastasio [fig. 5] con un rispetto tinto di sagacia: il volto del poeta gli sembra quello «di una statua di cera»; i suoi anni futuri «un lentissimo, ipocondriaco avvizzire nella gloria» (SF, p. 97). In Tuena, più puramente critico d'arte come dimostrato anche dai suoi trascorsi editoriali (LG, p. 654), una spiccata cura è riservata alla contestualizzazione e alla 'lettera' delle immagini. Il tentativo è comunque di connettere la dimensione estetica con quella esperienziale. Così in una chiosa agli *Entretiens amoureux* di Watteau: «fatemi palpitare, sembra dire Watteau [...] oltre alla messa in scena perfetta [...] c'è il senso di privazione che muove l'animo» (p. 242).

Nei casi maggiormente riconducibili alla forma-illustrazione, dove cioè l'immagine non tanto è commentata dal testo quanto piuttosto lo illustra e lo visualizza, emerge l'importanza della «conclamata referenzialità della fotografia» (Cometa 2016, p. 73), ovvero la sua capacità di conferire al testo una parvenza di realtà – a prescindere, naturalmente, dall'effettiva veridicità di tale impressione. Questa proprietà indessicale fornisce, anzitutto, un corpo tangibile al grande tema di fondo dei due libri, ovvero la relazione identitaria tra il soggetto e l'arte. In Tuena, essa si estrinseca anzitutto attraverso le fotografie d'autore: significativo in questo senso è il dettaglio di un'antica statuetta votiva [fig. 6], immortalata sul posto durante una visita al museo archeologico di Sparta. Come nota l'autore, «l'unica fotografia che ho preso [...] non è a figura intera e mostra solo il ventre» (LG, p. 24): mette cioè in rilievo il punto di vista, situato e parziale, da cui il narratore guarda, riceve e rielabora l'opera. La [fig. 6] è il prodotto visibile dell'interazione tra la lente dell'io e il manufatto preesistente – meccanismo genetico alla base dell'intero libro.

La stessa referenzialità viene impiegata, in maniera più attesa, per attestare materialmente una frequentazione. Nel caso di Trevi, si tratta di quella, diretta, dell'autore con gli intellettuali novecenteschi su cui il libro si impernia. A garantire tale effetto di realtà concorre, ad esempio, la copia della traduzione del *Filottete* di Gide [fig. 2] che reca una dedica («a Emanuele») ivi apposta dal suo autore, il «grande critico» Cesare Garboli (SF, p. 181). Ne *Le galanti* la relazione, pur

Una strada principale molto commerciale che la taglia da nord a sud: Palaologou; una strada principale più residenziale che la taglia da est a ovest: Likourgou. Una piazza quadrata piuttosto grande dove si affacciano i bar; altre due o tre piazze quadrate con giardini e aiuole al centro. Nella parte occidentale di Likourgou c'è un giardino e dietro la giostra si affaccia una chiesa moderna quasi nascosta e poco significativa (Sparta è città laicissima). Sul lato orientale di Likourgou si apre un altro giardino chiamato «Dimotiko» e al suo interno il piccolo Museo archeologico della città.



Ci si entra in punta di piedi quasi con la paura di rovinare l'atmosfera silenziosa o disturbare i guardiani perplessi e le antichità poco eclatanti. Tra le cose emozionanti di quel luogo un po' polveroso c'è una figura femminile che sulle prime s'interpreta come votiva di una divinità paffuta e depilata, con la vagina incisa che pare essere una

23

Fig. 6 Filippo Tuena, *Le galanti*, Milano, il Saggiatore, 2019, p. 23, ©il Saggiatore

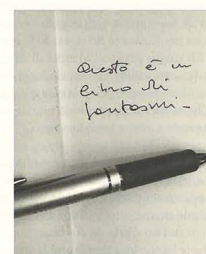
Quando il puzzle sarà completato si ragionerà su dove esporlo, quale parete di casa dovrà accoglierlo. Si proveranno diverse soluzioni sino a che una, e soltanto quella, ci apparirà conveniente e specifica alla funzione. Nel mio caso ho scelto un angolo poco visibile del mio studio. Accanto alla collezione di pipe che ormai non fumo più, alle foto dei miei genitori, a un ritratto di Michelangelo, a una lampada-pinguino che mi ha regalato mia moglie e ricorda la mia passione per la vicenda della scoperta del Polo Sud. Tuttavia, anche se di scorcio, ora l'ho davanti a me tutti i giorni, almeno finché non deciderò altrimenti. Passandovi accanto mi tornerà qualche volta il desiderio di scomporre nuovamente l'immagine per poterla ricomporre ma sarà una tentazione da evitare perché ricomporre un puzzle è qualcosa che non produce piacere. Nulla varrà il ricordo della prima seduzione e della prima conquista avvenuta in quella sala del museo di Madrid dove l'ho conosciuta e me ne sono innamorato.



126

Fig. 8 Filippo Tuena, *Le galanti*, Milano, il Saggiatore, 2019, p. 126, ©il Saggiatore

viaggio nelle immagini del passato e ad affrontare la questione del perché tu ti sia separato da tanta bellezza.



Da ragazzo, quando studiavo all'università e seguivo mio padre nel mestiere di antiquario, accadeva spesso che si cenasse assieme a mercanti o storici dell'arte. Questi incontri non avevano nulla di accademico; a volte avvenivano durante qualche viaggio di lavoro e si svolgevano in qualche ristorante rinomato tra quattro o cinque persone che esercitavano il senso del gusto piuttosto che la buona conversazione: bolliti e finanziere in Piemonte; tortellini in Emilia; piatti elaborati in Veneto; moeche, se in stagione, a Venezia. A Roma invece gli incontri erano aperti anche alle mogli alle fidanzate alle amanti e ai figli e si svolgevano ora in una casa ora in un'altra. Ma sempre, o quasi sempre, mi rammento, a un tratto qualcuno dei commensali pronunciava una frase che rappresentava un po' il suggello non solo di quegli incontri ma – si potrebbe dire – della vita e delle passioni che muovevano le persone riunite in quelle occasioni.

13

Fig. 7 Filippo Tuena, *Le galanti*, Milano, il Saggiatore, 2019, p. 13, ©il Saggiatore

altrettanto diretta, lega l'autore non alle persone bensì alle opere stesse. Per Tuena esiste infatti un valore memoriale dei libri, intesi nella loro materialità di oggetti cui «resta incollata una parte della nostra anima» (LG, p. 611). Essi conservano gli echi dell'epoca di lettura e possono restituirli all'improvviso, causando uno «struggimento» emotivo analogo a quello delle vecchie cartoline (p. 621). Un bell'esempio di ciò è la [fig. 1], che ritrae una disastrosa edizione economica dell'*Odissea*: un «libro squinternato, comprato nel 1980» (p. 628) dal quale, scrive Tuena in chiusura, «fa fatica a separarsi perché assomma ricordi e fantasie, suggestioni e rimpianti» (p. 652). Nelle pieghe e nelle sfrangiature della copia ivi riprodotta, sorta di oggetto totemico del quotidiano, si addensano le stratificazioni e i segni di un corpo a corpo testuale – indice della lunga fedeltà tributata, attraverso le ere della vita, dal lettore Tuena al testo omerico.

Analoga è la prospettiva di senso che informa l'intero testo: una prolungata e fondativa frequentazione delle opere d'arte le trasforma, generativamente, in un costrutto nuovo e personale nel quale l'io si riconosce. Tuena non giunge agli eccessi manipolatori di un Paul Valéry per il quale i pensieri del passato vengono rifatti «sullo stampo del nostro» (Valéry 2007, p. 12). Il suo è tuttavia, come quello di Trevi, un esempio di quelle espansioni *transfinzionali* (Saint-Gelais 2011) in cui del materiale narrativo preesistente (seppur qui storicamente esistito) viene rifunzionalizzato e trasfigurato. Da questa derealizzazione del referente scaturisce l'immagine critica del 'fantasma' di cui Tuena si serve per presentare il proprio libro [fig. 7], e il cui campo semantico è stato evocato anche da (SF, p. 37) e per Trevi (Simonetti 2019).

Tali concetti sono ben esemplificati dalla relazione che Tuena intrattiene con la *Giovanna Tornabuoni* del Ghirlandaio, della quale racconta di essersi «innamorato» (LG, p. 93) da ragazzo. L'uso di questo verbo patetico e antropomorfo prelude a un trattamento fotografico peculiare: a una riproduzione del ritratto originale (LG, p. 93) fa seguito quella della scatola di un puzzle che ne riproduce le fattezze, acquistato dall'autore (p. 95). Da lì in poi, il racconto delle vicende biografiche di Giovanna, del Ghirlandaio e del quadro è inframezzato, come in un controcanto, da alcuni paragrafi che commentano il processo di risoluzione del puzzle da parte dell'autore – processo che si tinge presto di venature iniziatiche: «arrivare a inserire tutte le tessere è come riportarla in vita» (p. 97). A chiusura del lungo capitolo, una fotografia del puzzle ormai completato lo mostra esposto nello studio dell'autore [fig. 8]: Giovanna campeggia su una parete circondata da altri oggetti a lui cari, inserita nella sua vita, a suggellare visivamente il compimento di una relazione trasformativa.

3. Un altro modo di dire io

Al termine di questa sommaria ricognizione foto-testuale, si può allora tentare di concludere abbozzando un ritratto della tipologia di soggettività che, nei nostri due libri, emerge dall'intreccio intersemiotico. Il punto di partenza è, evidentemente, l'assenza in essi di qualsivoglia rappresentazione diretta, frontale dell'io, tanto sul versante testuale quanto su quello fotografico – sebbene nel caso di Trevi un ritratto dell'autore sia comunque presente nel risvolto di copertina. La strategia di auto-rappresentazione ivi prescelta si segnala quindi per la propria distanza rispetto alla classica «iconografia dell'autore» censita da Ferrari e Nancy (2006). Oltre che strategia formale, essa era nodo semantico cui si connettevano concetti quali l'intenzione e l'autorità dello scrittore (Bal 2002, pp. 253-285). Abbandonarla significa senz'altro attenuare una certa coloritura invadente e asseverativa dell'identità personale; anche grazie al quoziente di alterità garantito dalle immagini, quello che si instaura in *Sogni e favole* e in *Le galanti* è piuttosto un gioco di dispersione e rifrazione dell'io in una pluralità di referenti esogeni.

Questa 'dispersione', però, non si accompagna affatto a una postura ipoteticamente nichilista o anti-soggettiva, sebbene qualcosa di simile sembri affiorare nelle prime pagine del libro di Trevi, quando, ancora impegnata al cineclub, la voce narrante esprime il proprio «desiderio di non essere nulla» (*SF*, p. 17). Si tratta tuttavia di uno stadio provvisorio e presto superato: in questi due libri, infatti, l'io agisce sempre come entità produttiva e positiva, «vero elemento coordinatore» (Gherzi 2025, p. 189) delle varie presenze evocate. Ciò spingerebbe a ritenere qui non del tutto calzanti le considerazioni con cui Demanze mette l'accento sul quoziente perturbante e impersonale dell'enciclopedismo. Più appropriata sembra essere una descrizione che il critico francese evoca per rifiutarla: quella di «prospettiva del singolo sui discorsi del sapere», ovvero «strategia di appropriazione dei discorsi collettivi» (p. 290). Il radicamento personale dell'intenzione comunicativa, infatti, non viene meno; piuttosto, variano le modalità con cui esso si estrinseca: per riprendere una formula che Maria Anna Mariani applicava alla *Ricerca delle radici* di Primo Levi (1981), si tratta di «un altro modo di dire io», indiretto e obliquo (Mariani 2012, pp. 143-147).

Nei libri di Trevi e Tuena l'immagine dice qualcosa del soggetto non perché lo raffiguri, ma in virtù della relazione che, a vario titolo, intrattiene con esso – si tratti di una fotografia scattata dall'autore; di una che rappresenta un oggetto a lui caro; o di un semplice florilegio di opere e personaggi che, per il puro fatto di essere selezionati, testimoniano di un gusto soggettivo. Ognuna di queste forme di interazione costituisce a suo modo una tappa di avvicinamento a quello che, pensando a Patten, Trevi definisce «il più grande evento spirituale della vita umana: *l'esteriore che*

diventa interiore» (SF, p. 35, in corsivo nel testo) – nel nostro caso, l’oggetto estetico che, una volta introiettato dal suo fruitore, compone con esso una diade inedita e per ciò stesso rivelatrice. Anche Tuena rende conto di questo meccanismo produttivo quando, nelle pagine proemiali, teorizza che «ogni cosa su cui posi lo sguardo [...] finirà per riguardare un momento del tuo vissuto» (LG, p. 12). In questa penetrazione della «cosa» nel «vissuto», attraverso la fondamentale mediazione dello «sguardo», risiede la chiave in virtù della quale l’enciclopedia può farsi memoriale e autobiografica.

Bibliografia

- M. BAL, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto, University Press, 2002.
- R. BARTHES, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984.
- M. BEAUJOUR, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.
- R. COGLITORE, 'La verità dell'io nei fototesti autobiografici', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 49-68.
- M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-116.
- L. DEMANZE, *Les Fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senegès*, Paris, Corti, 2015.
- R. DONNARUMMA, 'Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti', in S. CONTARINI, M.P. DE PAULIS, A. TOSATTI (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano*, Massa, Transeuropa, 2016, pp. 231-248.
- ID., 'Due vite', *Allegoria*, 83, 2021, <https://allegoriaonline.it/author/vip65> [accessed 23 august]
- F. FERRARI, J.-L. NANCY, *Iconografia dell'autore*, Roma, Sossella, 2006.
- M. FONTANONE, 'Autobiografia per immagini d'arte', *L'indice dei libri del mese*, XXXVI, 7/8, 2019, <<https://www.lindiceonline.com/letture/filippo-tuena-le-galanti/>> [accessed 23 august 2025].
- G. GHERSI, *Prove del sé. Forme del saggio personale contemporaneo*, Pisa, Pacini, 2025.
- P. LEVI, *La ricerca delle radici. Antologia personale*, Torino, Einaudi, 1981.
- L. MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.
- M.A. MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2012.
- G. SIMONETTI, 'Sogni e favole', *Minima et moralia*, 4 febbraio 2019, <<https://minimaetmoralia.it/approfondimenti/sogni-favole-emanuele-trevi/>> [accessed 23 august 2025].
- E. TREVI, *Sogni e favole*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019.
- ID., "'La nostra sorte è sparsa nel mondo": Breton e l'avventura erotica', in A. BRETON, *L'amour fou*, Torino, Einaudi, 2022, pp. V-XIV.
- P. VALÉRY, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, Milano, Abscondita, 2007.
- F. TUENA, *Le galanti. Quasi un'autobiografia*, Milano, Il Saggiatore, 2019.



La strategia del paguro:

l'album di famiglia di Michele Mari in Leggenda privata

Massimo Schilirò

Come spesso accade a chi abbia coltivato la scrittura personale, seppure nelle forme ibride ampiamente testate dalla tradizione del Novecento, prima o poi giunge il cimento di una confessione più piena. Ad essa si assegna la funzione di assicurarsi che quanto narrato in precedenza venga attribuito alla storia dell'io, e non a quella di un altro, pur con tutte le distanze ancora della «leggenda» personale e familiare, cioè le negoziazioni rese consuete dal genere oggi dominante dell'autofiction. All'uscita di *Leggenda privata* (2017), i precedenti libri di Michele Mari, inoltre, avevano già mostrato consuetudine con l'immagine, e in ultimo con la fotografia (*Asterusher*, 2015 e 2019). Mentre però l'«autobiografia per feticci» si giovava degli scatti di un fotografo (Francesco Pernigo), in regime di bi-autorialità (Coglitore 2016; Gialloredo 2019), l'autofiction si giova degli scatti dell'album di famiglia (e talvolta di alcune riproduzioni). A esso le pratiche sociali assegnano la certificazione dell'essere-stato, ma a ben vedere questa operazione avviene nel segno della discontinuità e dell'eterogeneità dei documenti del passato recuperabili nel presente. Per questo, non solo il soggetto autobiografico, ma anche il lettore, cercheranno nelle foto le connessioni più che le evidenze. L'andirivieni che ne consegue assume il profilo retorico-fototestuale della forma-atlante con le «tensioni semantiche» (Cometa 2016, p. 95), la procedura multidirezionale e l'appello al fruitore che essa prevede. E noi ormai, eredi di un secolo ermeneutico, sappiamo che il senso non si dà nell'opera ma viene costruito o ritrovato dall'interprete attraverso la tematizzazione. Di un tema in particolare (il fare-casa del malinconico) diamo conto di seguito.

1. La scrittura vampira

Dell'ampio epitesto autoriale che accompagna ormai i testi di Michele Mari, l'interprete vorrebbe fare a meno, come di un limite al suo ufficio. Ma non può qui trascurare le dichiarazioni intorno alla composizione tardiva di *Leggenda privata* (2017) come fototesto. Nella sua risposta a Carlo Mazza Galanti, Mari dichiara che l'inserzione delle fotografie nel racconto è stata sollecitata dall'editore dopo avere visto quella offerta per la copertina:

L'ho fatto, è stato molto naturale, erano immagini che corrispondevano a tanti passaggi scritti. Il libro l'avevo già scritto tutto senza foto, quindi ho dovuto rimetterci mano per creare gli incastri: in alcuni casi mi sono limitato a inserire l'immagine tra due paragrafi, in altri l'ho dovuta sorreggere con un piccolo ingresso verbale o una didascalia. (Mazza Galanti 2019, p. 72)

Il processo reciproco di risemantizzazione tra parola e fotografia si costituisce quindi in un tempo aggiuntivo, circostanza da interessare una critica delle varianti (che qui non si fa): testo con immagini vs testo senza immagini, come cambiano?

Nello stesso 2019, intervistato in occasione di un convegno su di lui alla Biblioteca nazionale centrale di Roma, Mari ripropone la questione asserendo che attorno alla foto dell'album di famiglia riluce un'«aura», ed è quest'aura che chiede di essere trasposta in scrittura, *trans-scritta*: «Vi posso dire che quando ho scritto *Leggenda privata* queste fotografie erano tutte presenti simultaneamente in modo anche ridondante nella mia testa e mi sollecitavano, quasi mi obbligavano» (Donati, Gialloredo e Pierangeli 2022). Il rapporto foto/testo è di derivazione: c'è la foto e poi la scrittura, ovvero l'immagine ha un potere generativo. La scrittura è «vampira», nello stesso senso in cui la parola viene adoperata in *I demoni e la pasta sfoglia*, dove si confuta

la convinzione che lo scrittore si procuri la materia alla variopinta fonte della vita (intesa come mondo, spettacolo dell'accadere, catalogo delle forme) anziché attingerla al lutulento botro delle proprie angosce e ossessioni. E invece è proprio *lì sotto*, è proprio *lì dentro* che lo scrittore sa di poter trovare in qualsiasi momento il sangue che gli è necessario a impastare la farina del mondo; *voyeur* e vampiro di sé stesso, solo risucchiando quel plasma egli diventerà il re Mida che tutto assimilando contagia. (Mari 2017a, p. 408)

La foto è l'etimo della scrittura, oppure è il suo sottosuolo, l'humus di cui la pianta-testo si nutre; oppure, ancora, è l'archeologia del testo. Infatti, azzardiamo, la foto è l'inconscio della scrittura. «Per ogni foto pubblicata ce ne sono diciannove scartate», dice Mari nella conversazione al convegno del 2019. Il numero degli scarti non è un'informazione neutra. Diciannove sono infatti i millantati aborti procurati della madre; ma diciannove sono anche gli Accademici della Cantina, e anzi questa è per lo stesso narratore un indizio a carico del riferimento al materno del luogo semi-ctonio. Michele è «un nato su venti» (Mari 2017b, p. 83). Tra la foto e la scrittura quindi il rapporto è verticale, nel senso in cui per Freud la psicanalisi è un'archeologia. Quindi, parafrasando ancora Freud, forse potremmo dire che laddove era l'immagine deve essere la parola.

Fig. 1 Michele Mari, *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017, p. 74, courtesy Michele Mari

complimento (non fosse mai che etc. etc.), è stata colpa anche del nonno e delle Murge, è strano come la catena del valore e della bellezza sia inscindibile dalla catena della colpa e della violenza, così viene da chiedersi: ma quanti calci in culo deve aver preso il nonno di Antonio Canova perché il suo nipotino sublimasse tutto nelle Grazie e nel Monumento Funebre di Maria Cristina d'Austria? Alla fine a me è andata bene, ma c'è comunque dell'orrore, in tutta questa storia, perché gli Accademici non lo vogliono vedere? Perché me ne chiedono di fittizio, di orrore? Per titillarsi maniera Wes Craven¹³?



Milano 1938, dalle parti del Castello: mio nonno in impeccabile *allure* gangster-domenicale, mia nonna, mio padre, mia zia Maria.

[...]

L'ex Trattoria Bergonzi è ancora in vendita. Giusto per curiosità, senza impegno, sono andato all'agenzia immobiliare a Porto Valtravaglia. Il tutto (immobile di due

¹³ Wesley Earl Craven (1939-2015), regista horror americano, autore della saga metafilmica *Scream*.



Al centro, in piedi, le sorelle di mia nonna, Margherita e, con il velo, Lia; a sinistra Lussi con il marito e a destra Albertino; seduti, Eugenio e Salvatore Montale.

(Postilla: se per mio padre il vero e il buono si davano al grado «positivo», si può immaginare l'effetto procurato alle sue orecchie da nomi quali Eppe, Nina, Lalla, Pio, Titti, Lilli, Lussi: onde per cui, forse, l'erotica gravidanza, per me, del deplorabile «Lori»).

(Postilla seconda: ingenuo entusiasmo di mio nonno all'idea di fare incontrare, o comunque di mettere in contatto, i due illustri scrittori: il prosatore e il poeta; il bel-lunese-milanese e il genovese-monterossino. Pare però, a quanto ho appurato, che entrambi, informati dello zelante progetto, abbiano cortesemente declinato: non potendo loro interessare di meno, chiusi ognuno nel proprio mondo, gelosi dei propri privatissimi mali di vivere – privatissimi, altro che universalità dell'opera d'arte. Rammarico postumo di mio nonno dopo il Nobel del 1975, a tre anni dalla morte di Buzzati).

Fig. 2 Michele Mari, *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017, p. 41, courtesy Michele Mari

Resta che, se le foto sono plurali, la scrittura che le vampirizza è sempre un montaggio di frammenti visuali preesistenti, sottesi, espliciti o nascosti. Ne viene, simile a quella per prelievi e citazioni di *Asterusher* (2015), la struttura narrativa per serie intrecciate, associativa-tematica, di *Leggenda privata*. Ma soprattutto viene da notare che le foto detengono l'aura dell'infanzia di Mari: possono non essere viste, stare nei cassetti, e l'autore sapere che ci sono, ma da loro emana un potere catturante sull'immaginazione. Si potrebbe dire che le foto rimangono tracce con valore veridittivo *a parte lectoris* (a revoca per lui della finzione della cornice di *Leggenda privata*), ma che *a parte auctoris* le foto-tracce siano superflue, siano bensì oggetti contrassegnati dalla lontananza (che è quella del feticcio). Della quale Benjamin scriveva:

La traccia e l'aura. La traccia è l'apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che essa ha lasciato dietro di sé. L'aura è l'apparizione di una lontananza, per quanto possa essere vicino ciò che essa suscita. Nella traccia noi facciamo nostra la cosa; nell'aura essa si impadronisce di noi. (Benjamin 2002, pp. 499-500)

Le foto consentono di leggere l'autobiografia non solo attraverso la voce (la scrittura) ma anche attraverso il corpo (dei personaggi), gli spazi abitati e gli oggetti. Proprio perché «d'altronde tutti i miei libri ben di questo trattano, l'anima affidata alle cose e a quella cosa fissa che è il tempo» (Mari 2017b, p. 7). Tanto che il ritorno frequente a Nasca, il luogo materno-infantile che la cornice horror di *Leggenda privata* presenta scisso nei due *coté* degli Accademici di Sotto e di quelli di Sopra (riorientamento verticale dei due *coté* dell'autobiografismo proustiano), muove sempre dal desiderio di ritrovarvi l'essere-tutto-come-sempre, l'essere il mondo fissato addirittura alla sua pre-cognizione pre-natale (ivi, p. 10).

2. L'infanzia reificata nella casa

Quando gli Accademici gli rimproverano le inadempienze di autobiografo, il narratore ammette che mancano nel libro tutta la vita dopo l'adolescenza, il suo lavoro, le biblioteche, i suoi hobby. Non mancano «la casa in cui si è reificata la mia infanzia, l'adolescenza, il sesso mancato e dunque il sesso più vero, la lettura e la scrittura, la misantropia e la nevrosi, l'arresto del tempo, il ripiegamento: la solitudine. Ed i fantasmi» (Mari 2017b, p. 32). La metafora ricorrente per la casa è la coclea usurpata dal paguro: «come un paguro indifeso, mi son dovuto cercare e trovare una bella

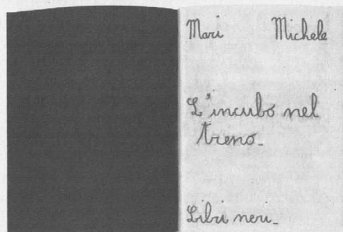
Fig. 3 Michele Mari, *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017, p. 55, courtesy Michele Mari

«Fai come vuoi, poi però non venire a lamentarti che non ti avevo avvertito».

«No, mi hai avvertito».

Tornandomene a casa, mi sentivo come Bruto dopo la ventitreesima pugnalata. Mio nonno Gino era morto due anni prima: stando alla coazione òpulo-vendicativa, avrebbe dovuto volermi erede in tutto e per tutto di mio padre (chili di Compassi d'Oro): ma si era augurato per me un destino di scrittore, dunque credo che avrebbe approvato⁶⁴.

(Peraltro mio padre non si sarebbe peritato, a posteriori, di inserirsi prepotentemente nella genesi della mia vocazione. Le cose andarono così: era il Natale del 1964, l'ultimo che la mia famiglia avrebbe passato insieme. Non sapendo cosa regalare a mio padre, scrissi per lui un libretto in piccolo formato (cm 8 x 6) che poi rilegai cucendone le pagine in una copertina di cartone nero⁶⁵.



Quel Natale non capii se la mia sorpresa gli avesse fatto piacere: lo capii solo nel 1995, quando per il mio quarantesimo compleanno egli mi restituì quel regalo sotto forma

⁶⁴ In occasione di un premio Bari l'autore dedicò pubblicamente il riconoscimento al nonno, scendendo dal palco con gli occhi lucidi.

⁶⁵ *L'incubo nel treno*, collana «Libri neri» (il colophon recita: «Questo libro scritto nel dicembre del 1964 è un esemplare unico ed è dedicato dall'autore a suo padre - Tutti i diritti riservati»).



Così, a ridurre le probabilità (che viaggiavano sul fifty-fifty), presi l'abitudine, dai dieci-undici anni, di *non bere più* dopo le quattro del pomeriggio: onde per cui, per manco di salivazione, una loquela impastata e impedita, come di chi abbia la bocca piena di sabbia e Vinavil (con il soprammercato della beffa: «Non puoi parlare come una persona normale? Mi sembri un deficiente!»: ma io ero ben contento di sembrarlo, purché la vescica fosse vuota). La sete che ho patito! I ruscelletti del Casentino, se ho condiviso la pena di Mastro Adamo! Va da sé che dopo la separazione dei miei genitori la mia vita prendesse due stili: *con acqua* la sera a casa nostra, *senz'acqua* la sera da mio padre. In questo modo me la cavai per un po', fin quando, una Pasqua, egli decise di affittare una casa all'isola d'Elba per l'estate. Essendo persona con le idee molto chiare e non fidandosi di nessuno, programmò di cercarsela di persona durante quella Pasqua: facendosi poi venire

Fig. 4 Michele Mari, *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017, p. 119, courtesy Michele Mari

coclea, spiraliforme, robusta, placcata di durissima madreperla: e lì stare, fra le mie parole e i miei libri» (ivi, p. 88). Qualche pagina oltre si chiarisce meglio come la protezione della casa equivale all'efficacia terapeutica della letteratura: «Indifeso, il paguro può entrare in tutte le conchiglie-casa-romanzo che voglia, come un re» (ivi, p. 116). La menzogna del paguro corrisponde alla menzogna della letteratura. La conchiglia è la metafora della cristallizzazione/falsificazione già avvenuta nella scrittura precedente, non perciò l'autore accoglie l'ingiunzione degli Accademici a mutare forma-scrittura, a una più scoperta auto-bio-grafia. Il *bio*, finora mancante nell'*auto-grafia*, adesso viene offerto a una anche sconveniente *bio-scopia*: «Volevano il bio, no? il biopsicopato, dunque si accontentino» (ivi, p. 50). Il progetto di *Leggenda privata* si chiarisce quindi essere il passaggio dall'autografia all'autobiografia. Essa muove da un'indagine sul concepimento mostruoso di un ibrido, risultato da codici genetici incompatibili, nei caratteri e nell'estrazione sociale dei suoi ascendenti [figg. 1-2].

E con esiti diversi nella psiche infantile. La madre-ultracorpo, sadico-masochista e «*bohémienne* (via estetico-laica al martirio)» per torsione della tradizione cattolica «che si incarnava in mia nonna: Letizia: detta Titti: dama di San Vincenzo)» (Mari 2017b, p. 52). Il padre-sciamano, terminale di una «mitologia delle cinghiate dalla parte della fibbia», da ricavarne «istruzioni letterarie molto più cogenti» (ivi, p. 75), e tali certamente non per aderenza a una topica neorealista ma piuttosto a quella fiabesca del bambino abbandonato nel bosco che trova la sua strada accompagnato da fratello accudito (così il nonno orfano preadolescente con fratellino al seguito emigrato a Milano). Per effetto di questa genealogia, trasferita in linguaggio freudiano, la topografia dell'inconscio riferisce il sotto, l'Es, al materno, e il sopra, il Super-Io, al paterno. Infatti gli abitanti di sopra vengono da Milano, quelli di sotto sono autoctoni.

3. *L'orsacchiotto e la benzodiazepina*

Si veda un esempio di *bioscopia* assai scabrosa. Nel senso benjaminiano sopra indicato, in quanto l'oggetto possiede l'autore e non viceversa, quanto mai auratico è l'orsacchiotto di pelo. Il quale, nella pratica consueta del recupero intertestuale interno, trascorre dall'«orsino» di *L'uomo che uccise Liberty Valance* – senza nemmeno nome ma con tanto di anagrafe di acquisto e (fittizio) smarrimento, appendice del corpo del bambino, incistato nelle sue costole, perdita irreparabile perché «Dio è negli orsini» (Mari 2009, p. 17), principale reliquia cui si rivolge il programma del «tenere, tenere, tenere...» (ivi, p. 14) cui sarebbe facile apporre un'etichetta freudiana – fino all'«orsetto drenante» di *Locus desperatus* (Mari 2024, pp. 84-85).

io a scriverne, ancora, ed ancora! Viziati, drogati, nati con me e tarati nella dimensione ultracorporale, empatici con la scissione, fin troppo complici, come Ovidio il bidello, mi disapprovava e al tempo stesso mi incoraggiava, chissà quali trasbordi ho acquistato con tutte quelle cinquanta lire, altro che focaccine... (Focaccine, soldatini, figurine, macchinine, giornalini, non-bacini, vasini: una vita fra i diminutivi, io piú diminuito di loro. Spesso il male di vivere ho incontrato, era l'incartocciarsi della fogliolina riarsa, era il cavallino stramazzone).



Soldatini, fortini, giornalini.

[...]

Mia madre, quando ha incominciato a bere pesantemente (anni Ottanta), mi chiamava «Bimbín» (io barbuto). A poco a poco, come HAL 9000 dopo che Dave Bowman ha incominciato a sabotarlo, prese a deformare il proprio eloquio: «Ho visto uno bello filmo», «un golfino di casimira» (uso, per *cachemire*, che avrei ritrovato nella prosa di Gesualdo Bufalino), «uno iogurto», «una tazza di cicolata», talora anglicizzando: «ai beggo iu pàdon», talaltra verna-

In *Leggenda privata* è documentato al lettore in foto [fig. 3]: il bambino, spalle a un'enorme cassetiera, è nell'atto di ostendere il peluche con occhi sbarrati dal timore, probabilmente del rimbroto paterno per l'enuresi notturna. Questo suggerisce la scrittura, che se si vuole qui si serve della foto per 'motivare' il racconto. Nella pagina accanto si narra infatti che, se il padre se ne accorgeva, «oh allora (preterisco), oh allora» (Mari 2017b, p. 54). Ciò che linguisticamente è preterizione, psichicamente è il rimosso. L'immagine dell'orsacchiotto viene dal 'sotto' e dal 'dentro' succitati, da cui appaiono le ossessioni dell'autore (in questo caso quella del «culattina-piscialetto»). L'orsacchiotto transita anche per un saggio di Mari sul feticismo di Stanley Kubrick. Il regista progettò un grandioso film su Napoleone, che poi non riuscì a fare per eccesso di grandiosità, il quale si sarebbe concluso con la scena della stanza dove siede sola, nella semioscurità, Letizia Ramolino, la madre dell'imperatore. La cinepresa, secondo quanto disposto dalla sceneggiatura, si sarebbe mossa lentamente dal personaggio a un armadio, pieno di alcune cose appartenute al figlio («very old children's things»): giocattoli scoloriti, libri illustrati strappati, soldatini di legno e un orsacchiotto. Come nel finale di *2001: Odissea nello spazio*, che girava nel frattempo, Kubrick immaginava una regressione di Napoleone se non al feto al bambino: «L'orsetto di Napoleone, lo slittino di Citizen Kane, un manifesto del feticismo, un enorme pezzo della storia del cinema» (Mari 2017a, p. 225). L'orsacchiotto «pisciottato» di *Leggenda privata* resiste in un armadio come quello di Napoleone. Invece in *L'uomo che uccise Liberty Valance* la privazione dell'oggetto transizionale sanciva la fine dell'infanzia ed era origine della malinconia («oggi il mio cibo principale è la benzodiazepina») poiché era impossibile il suo lutto. Né in verità mai sembrerebbe che in Mari la fissazione al passato del depresso possa essere superata, secondo precisa autodiagnosi: sempre vigente il «vivere di meno» di *Locus desperatus* (Mari 2024, p. 112). Insomma la nostalgia mariana non funziona mai come il lutto, che consiste nella ripetizione del ricordo doloroso finché esso non paralizza più la nostra vita, fino a incorporare l'oggetto perduto. Al contrario, l'oggetto domina il soggetto (secondo *Lutto e malinconia*, «l'ombra dell'oggetto cadde così sull'Io», Freud 2018, p. 52). Perciò il luogo reliquiario è sì un sepolcro («la natura cimiteriale di tutte le mie cose», [ivi, p. 112]) ma non ci si va con gli stessi fini (elaborazione del lutto, pietà, rimpianto) con cui si va al cimitero. Il sole nero illumina il luogo di Mari:

Fissato al passato, regredendo al paradiso o all'inferno di un'esperienza insuperabile, il melanconico è una memoria strana: tutto è passato e compiuto, egli sembra dire, ma io sono fedele a questo passato, sono inchiodato a esso, non c'è rivoluzione possibile, non c'è avvenire... Un passato ipertrofizzato, iperbolico, occupa tutte le dimensioni della continuità psichica. (Kristeva 1988, p. 57)

L'oggetto transizionale, come da manuale, è morbido e ha un odore particolare (di urina). La psicanalisi direbbe anche che «gli oggetti transizionali non finiscono mai» (Winnicott 1995, p. 72) e continuano nella pratica collezionistica, che deriva da «una residua identificazione inconscia col mondo non umano. Questo sintomo può indicare un'incompleta separazione da una modalità relazionale molto arcaica che cerca una disposizione ossessiva nel rapporto con la realtà» (Starace 2013, p. 68). Non ci fosse *Asterusher* a precederla con la sua profusione di fotografie di feticci, stupirebbe in *Leggenda privata* che questa «vicinanza al mondo materiale [...] propria dell'infanzia» (ivi, p. 202) non si traduca in un numero adeguato di immagini. Invero la concessione agli Accademici di una autobiografia nasce dall'insufficiente statuto confessorio dell'*autobiografia per feticci* tentata due anni prima (ma quanto premesse la materia è dimostrato dall'aver insistito con una seconda edizione accresciuta di sedici pagine nel 2019). Quindi in *Leggenda privata* sono immagini di feticci, oltre la foto del peluche di cui sopra, solo i due puzzle raffiguranti i genitori e l'incunabolo della scrittura mariana, il delizioso artefatto di *L'incubo nel treno* [fig. 4] (entrambe riproduzioni, non foto dell'album di famiglia), e infine le due foto accostate dell'intrattenimento infantile (queste sì provenienti dall'album). Queste immagini sono le sole che rappresentano oggetti inclusi nell'*autobiografia per feticci* (a parte la sostituzione dell'opera puerile con altra). Tra esse, sosteniamo, si stabilisce un rapporto peculiare che riteniamo sicuramente cercato da Mari, autore-selezionatore della foto-autobiografia (Coglitore 2016, p. 54).

4. Fare casa sotto il tavolo

Le due foto con didascalia comune «Soldatini, fortini, giornalini» [fig. 5], che è un endecasillabo con accento di sesta (significativamente) su 'fortini' (Carrara 2020, p. 244), hanno per soggetto il gioco e la lettura. La foto di sinistra rappresenta il tavolo sotto il quale il piccolo Michele giocava con i soldatini. Sopra il tavolo, stanno il fortino e delle scatole che potrebbero essere delle confezioni dei soliti puzzle (metafora della scrittura). Nell'attenzione degli psicologi, il 'fare casa' dei bambini sotto un tavolo o una sedia rimanda a uno stato ambivalente di terrore e piacere, esclusione e inclusione, e in particolare «al rapporto del bambino con la madre quale si manifesta nella paura e nel desiderio del grembo» (Rykwert 2005, p. 220). Infatti lo sguardo che Michele dirige verso chi lo fotografa è circospetto, intimidito. Non siamo lontani dalla foto con l'orsacchiotto forse intriso dall'enuresi. La scrittura che circonda questi due scatti tratta la diminuzione, il «me-ma-

nichino-pinocchio», la pre-nascita come «michelino», uno degli omini distrattamente disegnati dalla futura madre studentessa a Brera. Motivo ricorrente nell'autobiografia, soprattutto sotto la specie dell'alterazione onomastica: «aferesi, sincopi, apocopi, troncamenti, elisioni, lenizioni, ipocorismi: la festa della riduzione, l'anima conculcata in uno spazio sempre più ristretto» (Mari 2017b, p. 106). La didascalia della foto del gioco sotto il tavolo è ricavata (per successivo intervento?) dalla frase (già di suo, in parentesi):

(Focaccine, soldatini, figurine, macchinine, giornalini, non-bacini, vasini: una vita fra i diminutivi, io più diminuito di loro. Spesso il male di vivere ho incontrato, era l'incartocciarsi della fogliolina riarsa, era il cavallino stramazzone). (Ivi, p. 89)

Possiamo leggere il 'fare casa' ludico sotto il segno della miniaturizzazione dell'abitazione. Ma anche dello scopercchiamento o trasparenza dell'edificio immaginario, come fosse una casa in sezione, la casa senza muro di facciata, nella quale è visibile una sorta di anatomia dell'abitare, l'edificio come corpo (Vitta 2008, pp. 130-136), imperniato sulla polarizzazione cantina/soffitta. Che è quella degli Accademici, di Sopra e di Sotto, e su cui è ovvio convocare Bachelard, per il quale la cantina è l'«essere oscuro» della casa, il solaio invece il guscio protettivo. Su/giù sono schemi psicologici e non semplici spostamenti nello spazio. L'architettura intrauterina, i «recessi tattili e morbidi» (così Tristan Tzara citato da Anthony Vidler) che i bambini si costruiscono e dove si acquattano, la stessa nostalgia della «casità/casitudine» (Vidler 2006, p. 76) così figurata dalla fotografia sono perturbanti, poiché l'utero è il luogo del perturbante.

E però, ancora, ribadiamo che laddove era l'immagine deve essere la parola. Sopra la cantina-utero sta la biblioteca (il fortino, i puzzle). Il bambino della foto di destra, sulla stessa pagina, sorride. Alla miniaturizzazione/castrazione perturbante risponde con la lettura, in cui l'angoscia trova la sua terapia. È nella letteratura che l'infanzia trova sbocco, sortendo infine la «fortificazione». Così infatti Mari, a modo di consuntivo:

Nelle pagine che precedono, tolto qualche sprazzo non significativo, la mia autobiografia non è mai andata oltre la mia giovinezza: perché? Le risposte possono essere due: perché dopo non c'è stato nulla di letterariamente importante; oppure: perché dopo (a un certo punto) è successo qualcosa di così tremendo da non poterne e volerne scrivere; o da essere rimosso: quando non si tratti, semplicemente, della mia fortificazione. (Mari 2017b, pp. 115-116)

Il brano fondamentale della autocostruzione come conchiglia aveva mostrato la ricerca della protezione a difesa dai fantasmi familiari, quelli dell'edipo e della connessa colpa, ma anche del masochismo contagioso della madre. L'identificazione della conchiglia con la casa-biblioteca, anche attraverso i modelli letterari dell'autoesclusione dal mondo (Kien e Des Esseintes), induce a riconoscere nelle due foto abbinate il gioco e la lettura-letteratura non come creazione di mondi ma come fuga (dalla famiglia). Forse che la sua fortificazione è la separazione 'dai' genitori? Ma il punto è altro:

mi sono pensato come uno che scrive quello che vive e che vive per poterlo scrivere, sicché ogni debolezza (tutta a carico della vita) si trasformava immediatamente in forza. Scrivere un ritratto dell'autore da adulto, così, comporterebbe l'onere di tematizzare anche questa forza, come dire fare una letteratura di secondo grado, cosa che mi riesce fin troppo facile, per cui, in sede di *autobiografia per i mostri*, meglio astenersi. (Mari 2017b, p. 116)

Quello che può essere detto con profitto del lettore (dell'autobiografia), fuori o prima della menzogna (della letteratura), in questa prospezione architettonica-verticale, è ciò che sta in cantina o sotto il tavolo (le ossessioni): «Qui sotto sono sempre venuto nudo, quindi non ho mai potuto mentire: quello che ho scritto su in biblioteca non aggiungerà niente, anzi» (ivi, pp. 150-151).

5. La signoria del feticcio

La letteratura è gioco, attività orgogliosamente *frin-frin* (Mari 2017b, p. 166). D'altronde Mari riconosce «la mia teatralità, la sistematica elusione di ogni immediatezza» (ivi, p. 167), e pensiamo che in questo consista esattamente la fortificazione. Contro di essa, si agita però la natura perturbante del feticcio, che domina il soggetto. Lo ha detto all'inizio della cameriera della trattoria Bergonzi, la «Dominatrice miope»: «E miope poi, a stabilire la vocazione ad *essere guardata* più che a guardare, dunque ad essere *oggetto*; ma oggetto *dominatore*, come un feticcio, che non è imago del dio, ma è tutto il dio, almeno per chi come me tende al pagano» (ivi, p. 27). Per spiegare il feticismo, dopo l'acquisto del frigorifero Algida da cui la cameriera pescava i mottarelli, il narratore aveva detto: «come vorrei che dietro si materializzasse lei! mi accontenterei anche di un ologramma, come quelli di Morel: non avrebbe sostanza corporea, ma ci potrei passare attraverso, potrei posizionarmi dentro in modo da coincidervi: il sogno del feticista!» (ivi, p. 125). Il

riferimento è ad Adolfo Bioy Casares, *L'invenzione di Morel* (1940). È una pagina interessante, che continua nel motivo del potere protettivo-taumaturgico offerto dal feticcio-donna: «Trovassi almeno uno di quegli zoccoli, sarei protetto da tutti, dai mostri, dagli uomini, da me stesso: perché uno lo sente, quando un amuleto è supremo. Quella celestiale volgarità, di quanta vita e di quanta salute era portatrice!» (ivi, pp. 125-126). Certo, è sempre topicamente vita vs letteratura. Lo zoccolo-amuleto-feticcio, se trovato, completerebbe la collezione, chiuderebbe il gioco sublimatorio, trasformerebbe definitivamente la vita nel sistema chiuso della biblioteca: 'salvezza = chiusura'. Sappiamo però che la chiusura della collezione è per il collezionista la morte.

Dei tre poli-personaggi dell'autobiografia (madre, padre, ragazza) proprio la ragazza è quella che non può essere rappresentata in foto: nell'album di famiglia mancano foto di lei, né è figurabile il feticcio-zoccolo che la rappresenta. Lo stesso feticcio sostitutivo, il frigorifero Algida, non verrà raffigurato in *Asterusher* e probabilmente non esiste. Infatti, al fondo della discesa, c'è l'avvertimento che anche i ricordi sono divinità incontrollabili: «perché questo sono i nostri ricordi, feticci essi stessi» (Mari 2017b, p. 167). Se i ricordi sono feticci, e l'aspirazione del feticista è coincidere con il feticcio, allora chi ricorda aspira a essere il ricordo: a coincidere con il suo passato, a reinfetarsi. La letteratura contiene (in tutti sensi) questa aspirazione. Succede così che l'inconscio, che dalle immagini aveva chiesto di farsi parola, vi giunga sorvegliato ma non davvero sublimato, poiché solo in questo può consistere la strategia del paguro.

Bibliografia

- W. BENJAMIN, *I «Passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2002.
A. BIOY CASARES, *L'invenzione di Morel*, Roma, Sur, 2024.
G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.
R. COGLITORE, *Le verità dell'io nei fototesti autobiografici*, in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di, Macerata, Quodlibet, 2016.
M. COMETA, *Forme e retoriche del fototesto italiano*, Macerata, Quodlibet, 2016.
R. DONATI, A. GIALLORETO, F. PIERANGELI (a cura di), *La letteratura è ossessione. Tredici voci per Michele Mari*, Roma, Studium, 2022.
S. FREUD, *L'elaborazione del lutto. Scritti sulla perdita*, Milano, Rizzoli, 2018.
A. GIALLORETO, 'Michele Mari, un puzzle di immagini e parole', *alfabeta2*, 7 luglio 2019, < https://www.minimumfax.com/web/content/press/52427/article_attachment > [ultimo accesso 5 maggio 2025].

- C. MAZZA GALANTI (a cura di), *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, Roma, minimum fax, 2019.
- J. KRISTEVA, *Sole nero. Depressione e melanconia*, Milano, Feltrinelli, 1988.
- M. MARI, *Tu, sanguinosa infanzia* [1997], Torino, Einaudi, 2009.
- ID., *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, il Saggiatore, 2017a.
- ID., *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017b.
- ID., *Asterusher. Autobiografia per feticci*, Mantova, Corraini, 2015.
- ID., *Locus desperatus*, Torino, Einaudi, 2024.
- J. RYKWERT, *La casa di Adamo in paradiso*, Milano, Adelphi, 2005.
- G. STARACE, *Gli oggetti e la vita*, Roma, Donzelli, 2013.
- A. VIDLER, *Il perturbante dell'architettura*, Torino, Einaudi, 2006.
- M. VITTA, *Dell'abitare*, Torino, Einaudi, 2008.
- D. W. WINNICOTT, *Il destino dell'oggetto transizionale* (1959), in ID., *Esplorazioni psicoanalitiche*, Milano, Raffaello Cortina, 1995, p. 72.



Fotografie malgrado i fototesti: due «faldoni» di Vincenzo Ostuni

Chiara Portesine

Per una fetta dell'editoria contemporanea, il fototesto è diventato un accessorio imprescindibile, come il tatuaggio facciale nel corredo dei trapper. Per merito (o per colpa) dell'università, la proliferazione di studi fototestuali – che intervenivano inizialmente a sanare una mancanza effettiva – ha generato un'iper-attenzione ai libri che contengono almeno un'immagine. Distrarci tra la moda e la sostanza è difficile, e la valutazione viene spesso demandata al gusto soggettivo dell'interprete. Una foto 'sta bene' con un testo perché consente di costruire un discorso teorico avanzato oppure perché rientra in una catalogazione tipologica, in quella coazione all'inventario che sembra ossessionare gli studiosi di vecchia e nuova generazione. Il parametro della referenzialità non basta, però, a giustificare gli abbinamenti; al contrario, ci sono fototesti che funzionano proprio sulla dissonanza o sull'apparente sordità delle parole alle immagini. Nell'impossibilità di distinguere tra fototesti 'buoni' e fototesti 'cattivi', ho scelto un esempio che consentisse di studiarne il valore posizionale – il fototesto come sineddoche di un macrotesto più ampio. È il caso del *Faldone* di Vincenzo Ostuni, un'opera-cantiere iniziata nel 1992 e ancora *in progress*. Sul sito www.faldone.it l'autore lascia sedimentare i nuovi versi che, occasionalmente, vengono poi a fissarsi in una veste cartacea – dal *Faldone zero-otto*, pubblicato da Oèdipus nel 2004, alla *Sesta fase del Faldone*, uscita nel marzo del 2025 per Il Saggiatore. In quest'ultima redazione, il faldone presenta 99 stanze – 100 se calcoliamo anche l'epigrafe in versi – di cui alcune risultano ancora vacanti (letteralmente, viene annunciato soltanto il titolo ma il contenuto è «vuoto»). La tensione alla perfezione dantesca è smentita continuamente dagli aggiornamenti che compaiono sul sito, abiurando e contraddicendo la staticità del canzoniere-testamento. In questo macrotesto asintotico, impastato di ordine e di anarchia, i tre faldoni fotografici sono collocati quasi al centro (44-46), in una fin troppo facile *mise en abyme* dell'intero. Ma perché proprio l'immagine è chiamata a svolgere questa mansione di sintesi contabile, una ragioneria illustrata che deve far tornare i conti della poesia?

1. *Faldone 44*: Immagini malgrado tutto

Come anticipa sfacciatamente il titolo, il primo foto-faldone di Ostuni dialoga con *Images malgré tout* di Didi-Huberman (2003), uno dei saggi imprescindibili sul rapporto tra fotografia, storia e testimonianza. Le quattro foto scattate da un membro del Sonderkommando di Birkenau (Alex) nell'agosto del 1944, utilizzando la camera a gas come camera oscura, inquadrano le cataste di corpi impilati nei boschi adiacenti al campo. Senza addentrarci nella questione di visualizzare un trauma inimmaginabile (o, meglio, immaginabile soltanto da chi non può più raccontarlo: il sommerso, il cadavere, il «musulmano»), possiamo chiederci piuttosto che cosa significhi recuperare 'proprio queste' fotografie in una raccolta di poesie contemporanee. Il *Faldone* vive in equilibrio tra il quotidiano (i figli, i genitori, gli elettrodomestici) e i destini cosmici della specie (dalla preistoria al post-umano). In questo continuo zapping tra micro- e macro-cosmo, le immagini dei campi generano uno straniamento soltanto apparente: in fondo, nell'album fotografico di qualsiasi occidentale c'è Auschwitz. Nelle fotografie dei bambini sulle prime lavatrici, nei sorrisi del boom economico si annida il trauma dell'Olocausto, 'rimosso in piena vista' come un neo che abbiamo paura di mappare. Se l'umanità dovesse «deflagrare» improvvisamente, per qualche apocalisse climatica o nucleare, Ostuni suggerisce che rimarrebbe soltanto «Auschwitz, e poi / qualche poesia» (Ostuni 2025, p. 310).

Ma come si racconta un trauma che è così nostro da non appartenerci più? Di fronte alle fotografie di Auschwitz sembra addirittura ridursi «lo spazio nel foglio – pure così orizzontale» (ivi, p. 309). Tuttavia, fare poesia significa proprio accrocchiare i vuoti e i nostri amabili «resti», per poi disporli in una catena di memoria trasmissibile («spiega / che cosa ci sopravvive, che cosa c'identifica, ci nega») (*ibidem*). Lo sforzo di sotterrare i diari e le mappe del campo, consegnando alla terra di Birkenau un'*ecfrasi* dell'inferno, è la missione di qualsiasi letteratura che si professi politica. Il gesto di portare in salvo l'immagine, come una fotografia in bottiglia (o, in questo caso, in un tubetto del dentifricio), riceve un nuovo mandato proprio dalla società dell'iconosfera, così abituata a documentare le guerre da aver smesso di vederle. Ogni esperienza si trasforma subito in una pornografia dell'evento, da commemorare soltanto ad occhi chiusi e all'ora dei pasti.

Come scrive Andrea Cortellessa, il faldone di Ostuni, apparso per la prima volta nel 2012, somiglia a una «recensione in versi, con tanto di professionale indicazione di pagine e prezzo» (Cortellessa 2020) («Édition de Minuit, 2003, 22 euro e mezzo, cfr. alla p. 200»; Ostuni 2025, p. 314). Eppure, sull'intertesto di Didi-Huberman vengono a stratificarsi, per bisticcio o per continuità,



7.

La ragione, l'arte, la poesia, non aiutano a decifrare il luogo da cui esse sono state bandite.

PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati*, p. 115

Si rileva, in particolare, che le immagini della prima sequenza [...] vengono regolarmente riquadrate. [...] Vi è [...] in quest'operazione, la volontà – buona, inconsapevole – di avvicinarsi isolando «quel che c'è da vedere», purificando la sostanza immaginante [imageante] dal suo peso non documentario. [...] Sopprimere una «zona d'ombra» [...] a vantaggio di un'«informazione» luminosa è [...] fare come se Alex avesse potuto tranquillamente scattare le sue foto all'aria aperta. E quasi insultare il pericolo che corse [...].

Images malgré tout, pp. 50-51

(«Ma vedi», reagisce lei, «che a mia volta zumando scelgo dettagli non documentari – o impuramente tali; l'uomo procede su di un asse immaginale

fra lembi freschi di uno squarcio esangue
che poesia o *ratio* non sanno “decifrare” (figurarsi saldare);

da complice però forse sapendo che Alex *potrebbe* già inquadrare
la gamba in punta avanti e quei novanta gradi fra le braccia, in ontologica gentile slogatura.

Avanti: verso che, se indietro è uguale, o a sinistra, o a destra?

Il penultimo acrobata si inoltra senza verso o direzione,
in un cammino astratto di cui è nodo – ma nel contempo disturbo incongruente,
è niente,

una serie di altre fonti, in particolare la testimonianza autoptica di Primo Levi e le dissertazioni filosofico-etimologiche di Giorgio Agamben (*Quel che resta di Auschwitz*). Apparentemente, insomma, l'Olocausto viene allontanato in un bagno freddo di bibliografia secondaria e nell'impersonalità degli «scatti fotografici altrui» (Severi 2025, p. 771), in una sorta di memoria per interposta mediazione. In realtà, dopo aver chiarito la propria adesione alle posizioni iconofile di Didi-Huberman («Auschwitz si deve figurare») (Ostuni 2025, p. 314), Ostuni si appropria soggettivamente dell'immagine, contraddicendo il monito del filosofo a non alterarne la struttura. Secondo Didi-Huberman, infatti, le quattro fotografie di Birkenau sono state spesso ricondotte a parametri estetici convenzionali: nei cataloghi delle mostre, le immagini vengono «riquadrate» e messe in posa, eliminando le imperfezioni tecniche. Secondo Didi-Huberman, questo *cut-up* moderno tradisce il contesto del campo (in sé sporco, graffiato e ferito), che non prevedeva le condizioni di luce e di sicurezza personale necessarie a realizzare uno scatto pulito. Manipolare l'immagine significa fingere che Alex «avesse potuto tranquillamente scattare le sue foto all'aria aperta. È quasi insultare il pericolo che corse» (Didi-Huberman 2005, pp. 50-51). Ostuni cita in epigrafe le riflessioni di Didi-Huberman ma sceglie, deliberatamente, di infrangerle, impaginando assieme le due versioni della stessa fotografia (quella reale e quella ingrandita) [fig. 1]:

a mia volta zumando scelgo dettagli non documentari – o impuramente tali;
l'uomo procede su di un asse immaginale
fra lembi freschi di uno squarcio esangue
che poesia o *ratio* non sanno “decifrare” (figurarsi saldare); (Ostuni 2025, p. 317)

Peraltro, nella lettera indirizzata ai posteri, era stato lo stesso Alex a consigliare di «ingrandire» le immagini (ivi, p. 314) per vedere 'bene' il male. A partire da questo zoom digitale, Ostuni realizza una vera e propria *ecfrasi* dell'orrore, isolando il personaggio di spalle che procede verso la pira dei corpi, «la gamba in punta avanti e quei novanta gradi fra le braccia, in ontologica gentile slogatura» (*ibidem*). La poesia attiva l'intero repertorio stilistico dell'*ecfrasi*: la deissi («avanti: verso che, se indietro è uguale, o a sinistra o a destra») e i fraintendimenti volontari, che sospendono temporaneamente le coordinate materiali per misinterpretare la fonte – ad esempio, i prigionieri diventano «acrobati», lussati sul filo virtuosistico della sopravvivenza (ivi, p. 318). Nel finale, l'avvicinamento alla tragedia sembra comportare, per contrappasso, un allontanamento del linguaggio. I deportati si aggirano su un'abbottiana «flatlandia di disinfezione», mentre l'acrobata, nella sua «flessione», «si scosta dal matema di prammatica / con fisiologica prosopopea, ancora in

Fig. 2 Vincenzo Ostuni, *Faldone 44*, p. 321, courtesy Vincenzo Ostuni

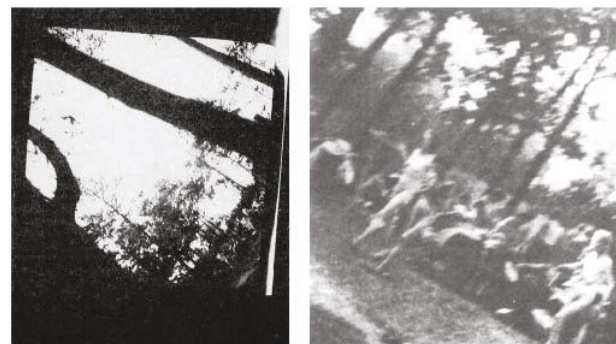


3.

(«Non è per il variare dei punti di osservazione che nessuno di noi guarda in effetti, né dunque vede mai, la stessa cosa: si getta piuttosto lo sguardo tagliando in angoli uguali piani diversi o in angoli differenti gli stessi: e questi angoli e piani – visibili, invisibili – si intrecciano alla vista – parallassi, [teleri] – nascondendo, divergendo scenari.

Poi, soprattutto, s'inseguono fra loro, più che noi li inseguiamo, i bersagli distinti, cercando cioè ogni cosa in [ogni] altra non quel che è ma che è quasi per essere»).

(«*Quasi: nello spazio, nel tempo, nel modo che avrebbe, non in quello che ha, di farci godere, soffrire*»).



9.

Queste immagini non saranno mai delle rassicuranti immagini di sé, rimarranno sempre immagini dell'Altro [...] ma la loro stessa estraneità richiede che le avviciniamo. [...] D'altra parte, l'identità si altera: il soggetto che guarda [...] perde per un istante ogni certezza spaziale e temporale. [Con] Proust [...] «Questo privilegio che non dura e nel quale abbiamo [...] la facoltà di assistere improvvisamente alla nostra stessa assenza».
Images malgré tout, p. 113

I.
(«Che significa, se tornando a me da te non trovo nessuno, nemmeno il mio essere stato mai qualcuno»).

II.
(«Ecco che cosa ottiene di nascosto Alex, senza volerlo – che certo la sua impresa manifesta era passare vivo il quarto d'ora, salvare la pellicola, sfuggire all'occhio dei carnefici;

che cosa aggiunge la ripresa da lontano – da dentro la massa scura, di cui nessuno di noi ha mai visto figura – questa, come le altre, è scattata dall'interno delle camere a gas:

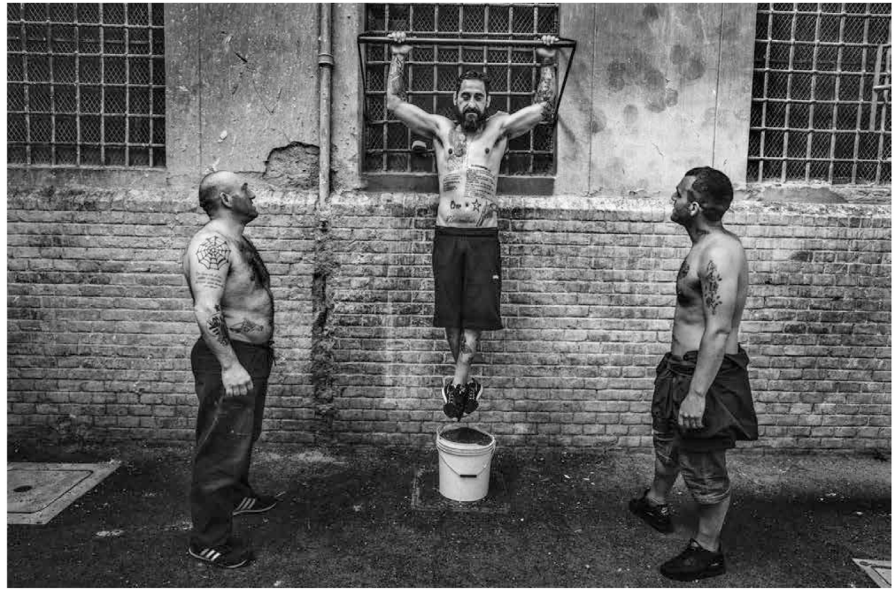
guadagna di non fare imbarazzare la donna
che nada corre a morire
di non ucciderla due volte per vergogna,
di mantenere incerta la finzione
di un sé che, pure altrove, parli e viva:
ancora uno e non ancora cento»).

Fig. 3 Vincenzo Ostuni, Valerio Bispuri, *WIP*, p. 353, courtesy Vincenzo Ostuni e Valerio Bispuri

corpo unito, cannibalescamente tornito» (*ibidem*). Se ogni trauma ha un aspetto potenzialmente contagioso, il linguaggio esorcizza la paura facendo un passo indietro e costruendo la distanza necessaria al racconto. Il soggetto fotografato non è 'soltanto' un deportato senza nome: sul suo corpo si iscrive un intero orizzonte d'attesa culturale, dalla statuaria greca a Michelangelo. Tutte le fotografie, persino quelle della Shoah, sono degli schermi di proiezione collettiva, dei Rorschach antropologici: solo così la memoria può diventare un «condolere tutti» (ivi, p. 319). Anzi, il dolore degli altri ci appartiene perché nostra è la storia – l'indiscussa protagonista di tutti i faldoni di Ostuni. I figli crescono, la pelle si tatua di rughe e la storia diventa la somma di «mille passati, in immobile processione»: nell'immagine della prigioniera che corre si proiettano tutte le altre fughe dal «potere totale», passate o future (ivi, p. 322) [fig. 2].

È vero: Ostuni tradisce la consegna di Didi-Huberman ma l'adulterio è funzionale alla possibilità di appropriarsi 'anche' personalmente di un'esperienza storica, togliendola dal piedistallo intoccabile del testimone. Ostuni sottopone le fotografie allo *stress test* della poesia per dimostrare come, anche ingrandendole, fraintendendole e stiracchiandole fino all'aneddoto, quelle immagini non potranno mai diventare indifferenti. Ostuni recupera il paradosso della testimonianza di Primo Levi, per cui soltanto i sommersi sarebbero autorizzati a testimoniare nella loro voce impossibile (di morti). Per Ostuni, invece, tutti sono testimoni dell'Olocausto in quanto condizione estrema e pericolosamente ritornante: «per la mia generazione Auschwitz è avvenire. / Nel senso che io non ho (non sento) colpa, semmai terrore. / Auschwitz è il possibile incombente, è l'impen-sabile sempre / sul punto di realizzarsi» (ivi, p. 312). La testimonianza dev'essere sempre possibile anche all'infuori del testimone, perché dire che l'Olocausto è stato un *unicum* della storia umana «o il suo punto più basso, / non vuol dire – per inverso decreto – distoglierne i sensi» (ivi, p. 315).

È interessante notare come la categoria di testimone venga poi estesa al regno inorganico, in una sorta di realtà aumentata della memoria. Nella dodicesima sezione (in corsivo, come spesso avviene nei faldoni più lirici) saranno le foglie che «non testimoniano dell'intestimoniabile» (ivi, p. 324). Il bosco di Birkenau costituisce l'inconsapevole manto su cui poggiano vittime e carnefici. Il vento della storia scompiglia le fronde, trasformandole non in entità non più «collate su sé stesse» ma «convettive», «incrociate» e «fuse» (*ibidem*). Questo terreno insanguinato e innocente conserva l'anamnesi del mattatoio, le parole infangate dalla pioggia e dai picconi dei contadini che, alla liberazione del campo, avevano fatto irruzione per disseppellire i 'tesori degli ebrei', violentando la terra e guastando la memoria. All'interno del *Faldone*, le fotografie di Alex rappresentano i nodi della storia arrivati al pettine dell'immagine: la fotografia somiglia a un «furto» di linguaggio «che ti eccede; che ti inchioda» al mondo (ivi, p. 400).



5.

(«22 [23?] SETTEMBRE 201[1?] / Dio a un piano per la mia vita. / I miei amici hanno un piano per la mia vita...»,

porta scritto sul corpo», ti dico
[ingrandendo]

l'immagine al massimo. «Io sono pronto per entrambi... / So quale da combattere e quale da abbracciare...». Eppure si assomigliano molto, vedi, Valerio?

lo guardano con lo stesso bonario stupore.

Che c'è da stupire? Che c'è da guardare persino? Li hai messi in posa?».

«Non lo faccio mai», mi rispondi.

«Si sono messi in posa per te?».

(«Lunga vita al mio [amico?] / Così che possa assistere al mio successo... /
E la paura quando la morte mi abbraccerà... / Non piangete per me. / Ma ricordatemi ogni giorno con un sorriso».

Possiamo decidere noi chi sia

Barabba o il buon ladro? I nervi sono disposti a trasmettere tutte le informazioni»).

(«Cadono su tutti gli stessi occhi»).

cane?] / Ho [?] come uno schiavo / [Ho?] [?] come un guerriero...!!! / [?] colpi d'ascia [?] / [?] [usare?] / [?]...!!!!».

(«Ho vissuto come [carne?

[e? è?] ? / lacrime [spese? prese?] [quando?] / [un?] ?»).

«[So lavare solo il mio?] / debito

2. Faldone 46: WIP

Con le sue diciassette poesie, *WIP* è il più lungo e articolato dei tre icono-faldoni; un «work in progress» realizzato con l'amico Valerio Bispuri, un fotoreporter che ha consacrato il suo lavoro ai nuovi sommersi della storia globale, tra prigionieri, orfanotrofi e cliniche psichiatriche. Non un ritrattista che si sdilinquisce nei salotti ma un cronista che cattura il 'divenire minore' del mondo – in particolare il Sud America, dove ha lavorato per dieci anni a un famoso progetto sulle strutture carcerarie (*Encerrados*) (Bispuri 2014). Il gioco fototestuale con Ostuni inizia così: Bispuri invia un'immagine al poeta, che la commenta in versi e rispedisce il testo al mittente. A questo punto, il fotografo invia un secondo scatto e così fino alla conclusione della raccolta. L'ultimo testo del faldone fa eccezione, precedendo la fotografia, in un'anticipazione di quella che sarà, probabilmente, la seconda tappa del libro: una specie di *ecfrasi* inversa, in cui prima verrà la poesia di Ostuni e poi gli scatti di Bispuri 'liberamente ispirati' dalla lettura.

Nella finzione ecfrastica, le fotografie vengono trattate come delle pure superfici, spogliate di qualsiasi dettaglio informativo o contestuale. Eppure, i corpi parlano *in vece* della propria classe; così, la sigla *WIP* diventa anche il rovescio sociologico di *VIP*. Di fronte a questa *Spoon River* dei vivi, Ostuni racconta gli eventi tagliati dall'inquadratura, il fuori onda reciso dalla rappresentazione (il fuori dalle sbarre, il fuori dal finestrino, il fuori fuoco). Nella terza poesia, ad esempio, il ritratto di una famiglia 'infelice a modo suo' raccoglie le traiettorie sbeccate degli sguardi: nessuno guarda il fotografo, ognuno «getta piuttosto lo sguardo / tagliando in angoli uguali piani diversi» (Ostuni 2025, p. 353).

[fig. 3] Queste occhiate fuori asse riflettono metaforicamente la difficoltà di guardare l'altro («Non è per il variare dei punti di osservazione che nessuno di noi guarda in effetti, né dunque vede mai, la stessa cosa») (*ibidem*). Come osserva Cortellessa proprio a proposito di *WIP*, «chi scrive è incapace di mettere a fuoco il significato [...] ma se il *vedere* è delegato a un altro, vuol dire che in qualche modo, in generale, *vedere* è ancora possibile» (Cortellessa 2025, che amplia Cortellessa 2018 e 2020). L'invito alla visione ritorna ossessivamente in tutti i faldoni di Ostuni, in un monito costante a tenere gli occhi sbarrati sulla storia: «Aiutami a guardare. Guarda tu stesso» (Ostuni 2025, p. 18), «Provo a guardare le cose come stanno / convincendomi che siano tutte svolte sopra un piano, tutte guardate interamente da qualcosa o qualcuno» (ivi, p. 24), «Non ho nulla del vedere; nulla vede» (ivi, p. 427), e così via.

Per tornare a *WIP*, Ostuni incalza Bispuri chiamandolo per nome e chiedendogli spiegazioni, rettifiche o chiarimenti che, in assenza delle risposte del fotografo, vengono rimbalzati direttamente al lettore. Di fronte ai tatuaggi dei carcerati, Ostuni ricopia quello che ciascuno «porta scritto sul corpo [...] ingrandendo / l'immagine al massimo» (ivi, p. 357).

[fig. 4] La necessità di zoomare per capire: la stessa auscultazione retinica che avevamo incontrato in *Immagini malgrado tutto*. Lo sforzo digitale per rendere le fotografie leggibili compare anche nella dodicesima sezione, in cui il poeta chiede a Bispuri di mandargli la fotografia «nella definizione più alta possibile» (ivi, p. 371). La decodifica dei tatuaggi rimane comunque accidentata, e Ostuni, come un filologo della pelle, elenca diverse ipotesi di lettura («*Ho vissuto come [carne? / cane?] / Ho [?] come uno schiavo / [Ho?] [?] come un guerriero...!!! / [?] colpi d'ascia [?] / [?] [usare?] / [...] / [e? è?] / lacrime [spese? Prese?] [quando?] / [un?]?»*). Questa acribia della decifrazione, che ingloba tutto (dall'interpunzione alle varianti), ricorda da vicino il procedimento del secondo T.A.T. di Edoardo Sanguineti («*agli crematorii" "agli scrematorii"? agli eremitori-i"? [...] in "lacrime dure"; dure "come"*») (Sanguineti 2021, p. 97) – anche se, in quel caso, a essere decrittati non erano i corpi ma i quadri di Gianfranco Baruchello.

Alle tecniche di riproduzione (e, dunque, di manipolazione) delle immagini si accompagna il sospetto di un'artificialità congenita alla fotografia, mentre preferiremmo sempre che il fotografo fosse, come scrive Susan Sontag in *Davanti al dolore degli altri*, «una spia nella casa dell'amore e della morte, e che i suoi soggetti fossero inconsapevoli della macchina fotografica, presi "alla sprovvista"» (Sontag 2021, pp. 69-70). Il crocicchio dei carcerati, messi in prospettiva da Bispuri con la stessa grazia geometrica di una pala di Piero della Francesca, sembra così perfetto da somigliare a un trucco di Photoshop. Come di fronte alle fotografie di Auschwitz, lo spettatore non può comunque esimersi dall'interpretare la scena, proiettandovi cultura e giudizio («Possiamo decidere noi chi sia / Barabba o il buon ladro») (Ostuni 2025, p. 371). La stessa perplessità di lettura ritorna nell'ottavo scatto, una bambina che indossa la mascherina chirurgica, simbolo indelebile della pandemia. Ostuni tentenna sul significato generale da attribuire alla fotografia, che si spalanca a qualsiasi congettura (commedia e tragedia, *setting* e verità): «Non vedo, io, se lei scherza o se soffoca, se posa o è sorpresa, [...] ma intuisco, o credo d'intuire, che rida, ah sì, che prenda te in giro [...], irrida noi / per l'assurda paura di morire che non ci lascia vivere» (ivi, p. 363). Di fronte a un mondo in posa, i dispositivi mediali rendono più evidente l'inceppamento radicale del nostro sguardo. In *WIP* la visione è spesso, leopordianamente, disturbata dalla siepe di qualche accidente ottico: «Non vedo più niente, vedo doppio [...] guardo troppi schermi da decenni, ho un occhio pigro» (*ibidem*), «Apro l'immagine e il sistema si blocca» (ivi, p. 367), «non comprendo [...] se sia un

gioco di luce o una malattia o un effetto di sporco» (ivi, p. 375), e così via. Le sfocature non sono difetti di macchina: è il mondo a essere già, da sempre, sfocato («Non tutto è ugualmente a fuoco a parità di distanza dall'obiettivo – / non è tutto a fuoco nel mondo, del resto, da nessuna distanza») (ivi, p. 377).

Rispetto al *Faldone 44*, qui la paura di scottarsi con l'immagine viene sublimata dalla numerologia: contare serve a dare il ritmo a un'osservazione impossibile. Ad esempio, i sassi su cui sta camminando un bambino nel percorso che collega la sua casa-baracca alla «verità» dell'obiettivo («conto / trentatré sassi ma non ci scommetterei – sopra una laguna di olio motore») (ivi, p. 371) oppure i «centouno quadrati visibili sulla griglia della finestra» più «sei fronti di denti» nella fotografia del carcerato che urla disperato («secondo un conteggio inclusivo novantasette denti della cerniera, cui aggiungere / i tre o quattro lati di sbieco nei premolari o / molari, adesso sì: centouno») (ivi, p. 373). L'iper-calcolo porta necessariamente a disumanizzare lo scatto («Non c'è nessun individuo, qui»), per salvarsi dall'angoscia di riconoscere «questo dolore specifico, l'orrore deittico» (*ibidem*). Quando si smette di ridurre l'altro a una statistica, rimane però la ferita di un'immedesimazione totale. Allora, persino un dolore anonimo e delocalizzato attiva il ricordo della figlia (D.) che, a un anno, batteva il petto indicandosi e dicendo *Tatta*, sciogliendo l'identità in un «Io sono chiunque, io sono il dolore di tutti» (*ibidem*). Ostuni costruisce un'*ecfrasi* dell'operazione complessiva di Bispuri, capace di immergere l'obiettivo tra «gli strati / delle deiezioni» sociali (ivi, p. 355). I corpi fotografati sono «viti della Storia» (*ibidem*) da non stringere troppo, per riconsegnarle al mondo con umiltà e precisione. Come di fronte alla deportata in fuga nella foresta di Birkenau, che l'inquadratura di Alex ha evitato di «uccidere due volte per la vergogna» (ivi, p. 321), così le fotografie di Bispuri non suscitano pietà ma una rabbia politica e trasformativa.

Insomma: nonostante qualsiasi menzogna, sfocatura o rimozione della camera, Ostuni attribuisce all'immagine un significato epistemologico e, paradossalmente, metapoetico: «Che scrivo a fare? Vorrei sempre vedere, *invece* di scrivere. Vedere è *più* di scrivere [...] / scrivere (leggere?) è cecità vicaria, anedonica» (ivi, p. 367). E ancora: «Vedere si esaurisce nel vedere. Scrivere, finisce nello / scrivere» (*ibidem*). Potremmo dire che l'atto stesso del vedere è al centro della poetica di Ostuni: non la singola fotografia ma il processo che trasfigura la realtà in un campo di osservazione – come si vede dalla ripetizione schizofrenica del verbo «guardare» («Nessuno guarda me», «Io non guardo nessuno», «Qualcuno può guardarmi?», «Nessuno sopravvive senza essere guardato») (ivi, p. 361). Nell'immagine e «davanti al dolore degli altri» sembra realizzarsi in modo visibile (e dunque, immediatamente condiviso) la sutura tra l'io e il noi.

Le sezioni fototestuali stanno al centro del *Faldone* perché le immagini sono i sismografi della storia, le macchine che trasformano gli eventi in frequenze ascoltabili da tutti. La fotografia assume un valore malgrado i fototesti, come tecnica e come freccia che indica testardamente il mondo: lo scotch che tiene aperti gli occhi in quell'*Arancia meccanica* dei conflitti che è il progresso. Fare letteratura (anzi: fare letteratura fototestuale) significa, dunque, «racogliere le immondizie d'Occidente» (ivi, p. 16) e riciclarle nei sacchetti differenziati di una storia per immagini – prima che il tempo passi, «in un battito d'occhi» (ivi, p. 422), a soffiare via la memoria e ogni forma di resistenza.

**Per ragioni di spazio, in questa sede mi sono concentrata soltanto sul primo e sul terzo fototesto, più facilmente accostabili per i contenuti delle fotografie e per lo stile della descrizione. Il faldone intermedio, accompagnato dagli scatti di Elisabetta Tomassini e datato 2012, si presenta, invece, con un registro apparentemente più «minimal», anche se il linguaggio continua a essere infestato dall'esperienza e dalla storia – come ha precisato Ostuni durante una presentazione del Faldone a Roma il 5 luglio 2025, al Festival Inverso infesta. Chimere del contemporaneo. Una registrazione dell'intervento è disponibile sul sito Slowforward (8 luglio 2025) [accessed 13 July 2025]. Desidero ringraziare la disponibilità di Vincenzo Ostuni, Luigi Severi e Valerio Bispuri, che hanno condiviso informazioni, idee e contenuti preziosi per la stesura di questa scheda.*

Bibliografia

- V. BISPURI, *Encerrados: 10 years, 74 prisons*, Roma, Contrasto, 2014. Per una descrizione del progetto, cfr. anche il blog del fotografo: <<https://www.valeribispuri.com/encerrados>> [accessed 14 July 2025].
- A. CORTELLESA, 'Vincenzo Ostuni, o della dismisura controllata', *Antinomie*, 2025, in pubblicazione.
- Id., 'Expanded Poetry: Otto iconopoemi 2006-2018', *California Italian Studies*, 8, 1, 2018, pp. 1-18.
- Id., 'Expanded Poetry #4', *Antinomie*, 28 gennaio 2020: <<https://antinomie.it/index.php/2020/01/28/expanded-poetry/>> [accessed 14 July 2025].
- G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, trad. di D. Tarizzo, Milano, Cortina, 2005.
- V. OSTUNI, *Faldone zero-venti. Poesie 1992-2006*, postfazione di A. Inglese, Roma, Ponte Sisto, 2012.
- Id., *Faldone*, Milano, Il Saggiatore, 2025.
- E. SANGUINETI, *Segnalibro. Poesie 1951-1981* [1982], prefazione di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2021.
- L. SEVERI, «Un monumento, un documento». *Il viaggio del Faldone verso la «comune presenza»*, in V. V. OSTUNI, *Faldone*, Milano, Il Saggiatore, 2025, pp. 765-794.
- S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, traduzione di P. Dilonardo, Milano, Nottetempo, 2021.



| *#Corpi e istituzioni*



*«Vedere il Fascismo»:
esempi di fototestualità negli anni Trenta italiani*

CARLA ROSSETTI

1. L'Italia in camicia nera

Le strategie orchestrate dallo Stato mussoliniano per generare un modello di mondo in cui credere non furono una conseguenza accidentale dell'esercizio del potere, né poggiarono su procedure «orecchiate» (Schwarz 1988, p. 136). Furono invece determinate dalla postura che il regime assunse all'indomani della marcia su Roma, modellata su un'idea di politica come strumento di rigenerazione morale affidato all'azione pedagogica dello Stato.

La convergenza tra pratica politica ed educazione del cittadino ha ragioni storiche: fin dalle sue origini, il fascismo fu sostenuto da un variegato insieme di *-ismi*, animati dall'ambizione di portare a compimento il tentativo risorgimentale di una religione civile che trasformasse il popolo in autentica comunità e lo rendesse capace di sostenere le sfide del mondo moderno (Gentile 1989). Non a caso, nell'incipit al *Manifesto degli intellettuali del fascismo* (1925), Giovanni Gentile lo definì «un movimento recente e antico dello spirito italiano, intimamente connesso alla storia della Nazione» (p. 1) mentre già nel 1920, dalle pagine de «Il Popolo d'Italia», Mussolini aveva dichiarato: «Noi lavoriamo alacremente per tradurre nei fatti quella che fu l'aspirazione di Giuseppe Mazzini: dare agli italiani il “concetto religioso della nazione” [...] Gettare le basi della grandezza italiana nel mondo, partendo dal concetto religioso dell'italianità [...]» (p. 1).

Tuttavia, il profilo di Patria che il regime si premurò di tratteggiare corrispondeva ben poco a quella suprema entità collettiva vagheggiata dai fautori di un'Italia monarchica al di sopra dei partiti e fondata sul legame indissolubile tra libertà e nazione. La patria che il fascismo volle ricollocare sugli altari fu invece una «patria in camicia nera» (Gentile 1993, p. 63), dunque conforme ai principi, le volontà, gli interessi del partito dominante. Conseguentemente, la riconsacrazione dei simboli e dei miti dell'unità nazionale – tra i tanti, il culto della bandiera e le glorificazioni della Grande Guerra – procedette attraverso un progressivo inserimento, nella liturgia dello Stato, dei

riti e dei contrassegni propri al fascismo, arrivando a creare un'identificazione tra patria italiana e Italia fascista. Il potere e le sue azioni vennero deificate, cosicché ogni opposizione apparve realmente un tradimento della nazione e ogni delitto compiuto in nome del fascio littorio poté essere giustificato.

2. *Miti politici e politica dei miti: una 'Guida'*

Il cerimoniale di Stato messo a punto durante il Ventennio nero sperimentò modalità narrative volte non soltanto a impressionare gli avversari e a rafforzare il senso di coesione interna ma anche a guadagnare consenso facendo leva sui sentimenti, l'entusiasmo e l'immaginazione: attraverso le adunate di popolo, il canto corale, gli appuntamenti fieristici, lo sport e il teatro di massa, il singolo divenne perno di un'esperienza emotiva fatta di ritualità condivise collettivamente e funzionali alla interiorizzazione della norma di gruppo; sentendosi alfiere di una storia in atto, egli si ritrovava ad aderire con entusiasmo a una certa visione del mondo (Malvano 1988).

La massa per me non è altro che un gregge di pecore, finché non è organizzata. Non sono affatto contro di essa. Soltanto nego che essa possa governarsi da sé. [...] Il lato mistico e il politico si condizionano l'un l'altro. L'uno senza l'altro è arido, questo senza quello si disperde al vento delle bandiere». (Mussolini [1932] in Ludwig 2001, pp. 67-68)

Anche l'arte doveva contribuire a realizzare una coincidenza tra condotta individuale e istanza collettiva, in virtù della sua capacità di essere 'rappresentazione', dunque *analogon* della realtà e, insieme, processo di trasformazione della stessa, il cui significato aspetta di essere compreso da chi osserva e ascolta (Barthes 1985 [1964], pp. 22-41; Gombrich 1985; Caldarola 2009).

A differenza di quanto accadde in altri regimi, in Italia il fascismo «[...] lasciava che gli artisti continuassero ad aderire ai movimenti dell'*avant-garde* [...] e tollerava un dibattito relativamente aperto in campo artistico» (Braun 2008, p. 86). Bottai stesso non mancò di teorizzare questa apertura: pur ritenendo che «l'arte non solo non è apolitica (astorica, prodotto di liberissima fantasia creatrice) ma è concepibile solo come prodotto politico (storico)» (Bottai 1938, p. 18), rigettò l'idea di un'arte di Stato. All'apertura della XXI Biennale di Venezia, dichiarò:

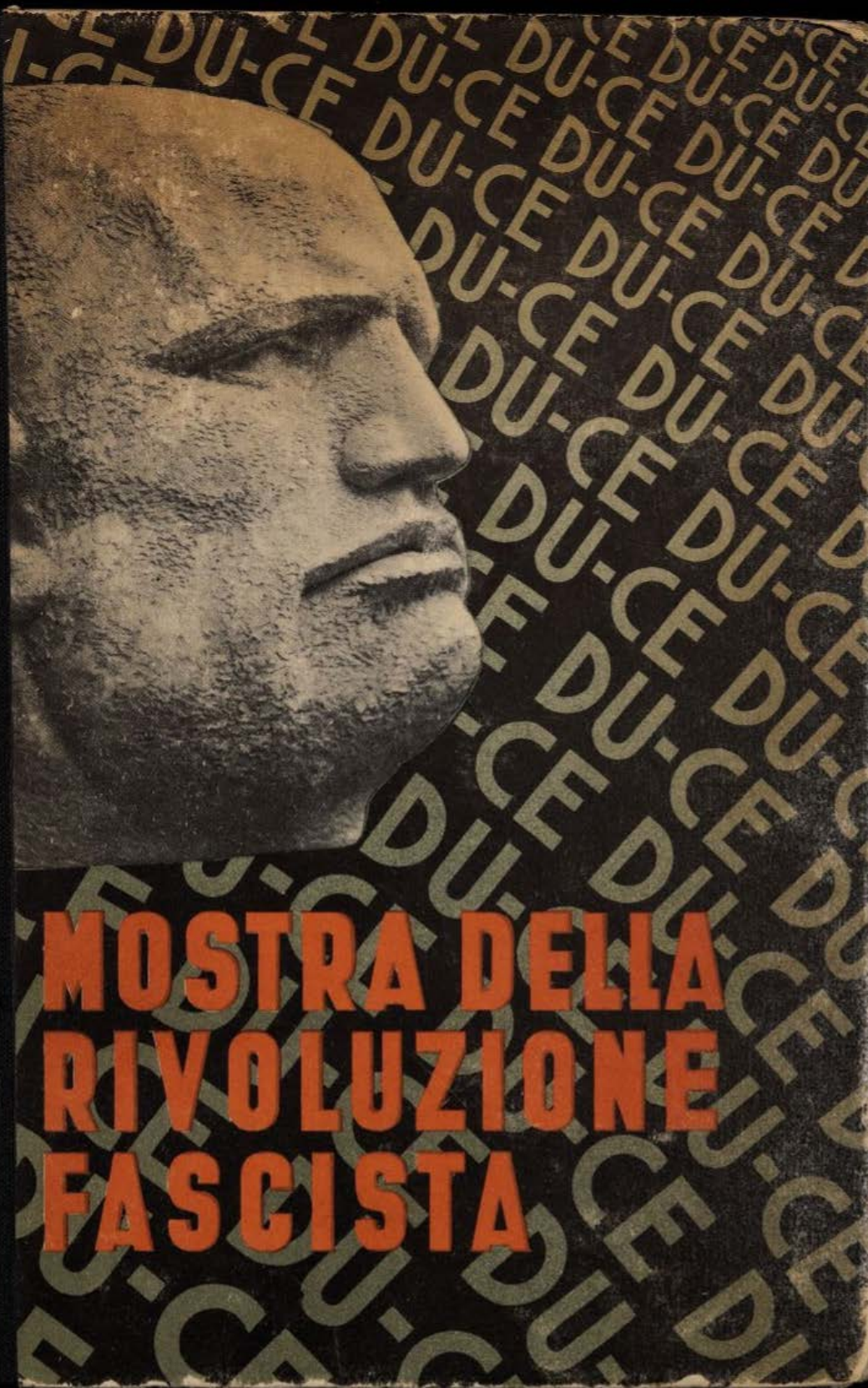


Fig. 1 D. Alfieri, L. Freddi (a cura di), *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1933, copertina del volume, su concessione della Bibliotheca Hertziana - Istituto Max Planck per la storia dell'arte, Roma.

L'arte direttamente manovrata dal governo, come strumento di propaganda non soltanto si esaurisce nell'illustrazione e nel documentario; ma, per questa sua stessa insufficienza espressiva, perde ogni efficacia propagandistica. Noi crediamo che una buona soluzione del rapporto tra arte e politica debba impostarsi su altre premesse, che non siano l'assorbimento completo dell'arte nei fini pratici, nei postulati della politica o nei controlli di un'estetica ufficiale. (Bottai 1940 [1938b], p. 117)

Dunque il fascismo si premurò di non canonizzare un'estetica di Stato, esortò però gli artisti a propagandare il culto del littorio mediante la rappresentazione mitica dell'epopea fascista e la creazione di simboli e monumenti espressivi della nuova civiltà. La realizzazione che più si confece a questa idea di arte come sublimazione della storia sotto la forma del mito e della leggenda fu la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, inaugurata al Palazzo delle Esposizioni il 28 ottobre 1932, nell'anniversario del decennale della marcia su Roma.

Nelle intenzioni dei promotori, l'esposizione doveva raccontare il cammino compiuto dal fascismo in sei anni di regime, palesandone il contributo nella rinascita morale degli italiani e mostrando le opere concretamente realizzate (Fioravanti 1990, pp. 15-56). Questo resoconto eroico del tempo nazionale si diede attraverso un modello iperbolico di allestimento, nel quale confluirono «l'irruenza dei futuristi, la spiritualità dei razionalisti, l'ordine dei novecentisti, l'elementarietà degli strapaesani» (Ciucci 1983, p. 49): il risultato fu un'opera d'arte totale, miscuglio sapiente di scultura e fotografia, elementi grafici e architettonici, analoga a quelle elaborate dalle avanguardie russo-europee degli anni Venti.

Sebbene la grande *Mostra della Rivoluzione* sia un oggetto di studio imprescindibile per chiunque intenda esaminare i gangli della politica culturale italiana durante il Ventennio (sull'argomento, si vedano: Baioni 2022, pp. 53-70; Carli 2021; Gay 2020, pp. 116-127; Capanna 2004; Schnapp 2003), poca è stata l'attenzione tributata alla imponente e diversificata produzione editoriale pubblicata per l'occasione (Parr e Badger 2004, p. 83 e pp. 147-148; Russo 1999; Grillo 2020).

Tralasciando gli opuscoli, i libricoli, i dossier, ci si soffermerà su due prodotti di pregio: il primo è la guida storica alla *Mostra della Rivoluzione Fascista* (1933), edita dal direttorio del Partito Nazionale Fascista con la cura di Dino Alfieri, ideatore e direttore dell'evento, già a capo dell'Istituto fascista di cultura, e di Luigi Freddi, vicesegretario dei Fasci italiani all'estero; il secondo volume oggetto di analisi è invece *Italiani e stranieri alla Mostra della Rivoluzione fascista* (1935) di Francesco Gargano, seniore della milizia volontaria per la sicurezza nazionale, come suggerito dal colophon.

Queste «enciclopedie fotografiche in miniatura» (Rich 1939, p. 98) non costituirono l'appendice accessoria di un evento che esaurì le sue ambizioni propagandistiche negli apparati allestitivi ma, anzi, contribuirono efficacemente alla retorica di una storia del fascismo *sub specie aeternitatis* attraverso

Fig. 2 F. Gargano (a cura di), *Italiani e stranieri alla Mostra della Rivoluzione Fascista*, Torino, Arti Poligrafiche Editrici, 1935, copertina del volume, coll. privata.

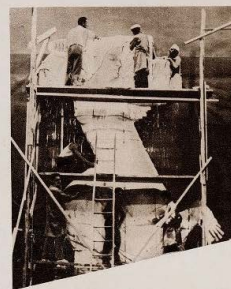


ingegnosi nessi tra parola e immagine [figg. 1-2]: le fotografie non sono stampate in pagine a parte ma interposte, congiunte o affiancate al racconto, «sì da ‘leggerle’ anch’esse senza levar gli occhi dal testo» (Pellegrini, 1936, p. 3); interrompendo o accompagnando un periodo, costringono il lettore a vedere – e non più a immaginare – ciò che è narrato, mentre il pensiero attivamente si svolge.

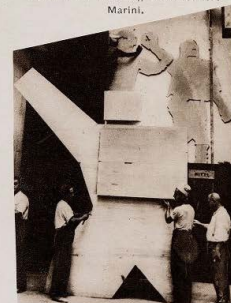
A differenza dell’agile guida del 1932, concepita per essere un supporto al visitatore nella decodifica del percorso espositivo, il più corposo volume del 1933 (30x22 cm) fu concepito come epopea del fascismo delle origini, rileggendo in chiave epifanica un periodo particolarmente intenso e drammatico della storia d’Italia. La lotta per l’interventismo, la guerra, l’impresa di Fiume, la fondazione dei fasci di combattimento, gli eventi dal 1920 al 1922 sono ripercorsi utilizzando toni trionfalistici ed enfatici: l’atmosfera dei tempi fu «tutta fuoco e febbre» (p. 8), le azioni squadriste salutate come «gesti di fierezza e virilità» (p. 27) contro gli oppositori, «miscuglio ripugnante di ingenui, di ciarlatani e di delinquenti» (p. 25), la marcia su Roma definita «l’ora della fortuna e della gloria, l’ora della vittoria e del trionfo» (p. 33). La revisione storica è poi accompagnata da fotografie in bianco e nero eseguite dai fotografi del L.U.C.E., dell’Enit e della Reale Aeronautica, che documentano il cantiere della grande mostra [fig. 3]. L’incongruenza tra parola e immagine è solo apparente perché attraverso la convivenza, nello spazio della pagina, tra un passato narrato e un oggi visto, si rivela l’essenza stessa dell’evento espositivo, soglia sospesa tra mitopoiesi e presente agito. Nei piccoli rettangoli fotografici, insomma, il passato non è svanito ma, anzi, si è addensato e l’immagine diventa «il luogo [...] in cui, nell’essere in un certo modo di quell’attimo lontano, si annida ancora oggi il futuro» (Benjamin 2000 [1931], p. 62).

Uno sbilanciamento tra immagine e parola si registra anche in relazione alla figura di Mussolini: a fronte di un citazionismo frequente dei suoi imperativi, poche sono le fotografie che lo ritraggono. Questa inusuale iconoclastia sembra dettata dalla volontà di accrescere l’aura di sacralità che ne ammantava la figura: se, infatti, la mostra intese enfatizzare la storia della rivoluzione, gli eventi evocati furono narrati come una emanazione della sua volontà: «Tutto nasce da Lui – si legge nelle pagine del volume – Tutti ricorrono a Lui. [...] Nella sua grande vita c’è un po’ di quella di ogni italiano» (p. 221). *In principio erat Verbum*, verrebbe dunque da pensare; e più degli scatti in cui il duce compare insieme ai gerarchi fascisti o nell’ufficialità degli incontri con il re Vittorio Emanuele, sono le riproduzioni in fac-simile dei suoi autografi a fornirne una rappresentazione convincente, in sintonia con il ruolo di fondatore e guida di tutto il movimento. Qui, infatti, la scrittura vale soprattutto come segno grafico e acquisisce significato anche per le sue componenti non verbali: irradia il suo esserci, lo rende visibile e dunque concreto [fig. 4].

Concluso il racconto delle origini, il volume prosegue con la descrizione dell’*Itinerario storico-artistico della mostra*. Le soluzioni messe a punto per questa operazione furono, come già detto, fortemente sperimentali e vennero plasmate su indicazioni fornite dal duce stesso, che intese «far cosa d’oggi,



Pezzo per pezzo si monta la statua dell' "Italia Armata", dello scultore Marini.



Le sagome ideate dal pittore Nizzoli per la seconda sala del 1919 hanno ancora un aspetto fantomatico

Il 1921 è veramente l'anno che determina il trionfo del Fascismo e la decadenza del Socialismo. Conquiste fondamentali da parte fascista sono: l'adozione di un preciso e completo programma economico sindacale, l'enorme sviluppo dei Fasci che al Congresso di Roma sommeranno a 2200, il successo nelle elezioni politiche che portano alla Camera 50 dei 100 candidati Fascisti, con a capo Mussolini; la trasformazione del movimento in Partito. Nel campo avverso si hanno invece i due congressi di Milano e di Livorno che frantumano il Pus in centristi, unitari, massimalisti e comunisti, con relativa espulsione delle prime tre formazioni dalla Internazionale comunista.

Il Fascismo è tuttavia braccato dagli avversari, che ricorrono all'eccidio come arma abituale; l'anno è contrassegnato infatti dai più sanguinosi conflitti che tutto il periodo del dopo-guerra ricordi: Empoli, Sarzana, Modena, Valdottavo, Casal Monferrato; e dai più spaventosi massacri: quello di Giovanni Berta, quello del Teatro Diana a Milano, con 21 morti e centinaia di feriti, quello di Cittadella, dove, per colpa delle

Fig. 3 D. Alfieri, L. Freddi (a cura di), *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1933, p. 24, esempio di layout, su concessione del Ministero della Cultura - Pinacoteca di Brera - Biblioteca Braidense, Milano.



IL CAPO DEL GOVERNO

ha Mostra della Rivoluzione Fascista,
vintevi viva e prepotente e l'alta
s'incanta e si vittoria, è l'offerta
siede che i vecchi cammianti hanno
ai giovani, affondati essi guardati
della luce dei nostri Martiri e dei
nostri eroi, si preparino con fiero
animo a continuare la grande
fabbrica.

Mussolini
Roma 24 ottobre XI - S. F.

Fig. 4 D. Alfieri, L. Freddi (a cura di), *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1933, s. p., riproduzione di un autografo di Benito Mussolini del 28 ottobre 1932, su concessione del Ministero della Cultura - Pinacoteca di Brera - Biblioteca Braidense, Milano.

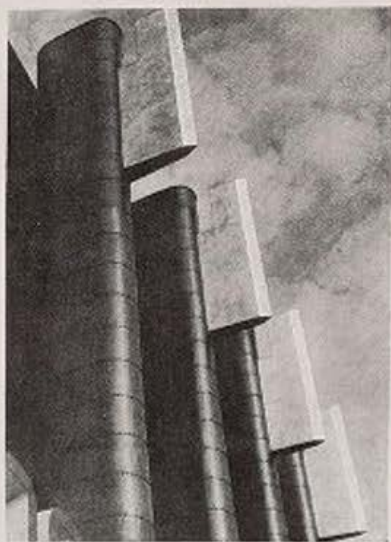
modernissima dunque, e audace, senza malinconici ricordi degli stili decorativi del passato» (p. 8). Il risultato fu un allestimento che «consegna [*sic*] al consumo artistico opere nate insieme a una consapevole negazione della nozione di aura» (Negri 2011, p. 277): lo spazio interno venne organizzato come un particolare artefatto visuale e performativo, in cui a contare non erano la pregnanza delle informazioni e la qualità anche materica di ogni singola opera ma la quantità e la varietà di oggetti e immagini esposti. Della mostra, infatti, fecero parte anche i cimeli conservati dai fascisti, sollecitati a dare il loro contributo per la riuscita della manifestazione: lettere, giornali, fotografie, manifesti, e poi ancora zaini, tamburelli, manganelli, trofei e bottini delle spedizioni squadriste. Disseminati lungo tutto il percorso e parte sostanziale dell'allestimento, questi oggetti dovevano fungere da detonatori di emozioni e sentimenti, commuovere i sostenitori della prima ora, convincere gli indecisi, affascinare i curiosi; con la loro concretezza, poi, garantivano una sorta di oggettività nel loro rapporto con la storia.

Tuttavia, mentre ci si vantava di produrre la verità nuda, in realtà non si lasciava mai che il documento parlasse da solo: in quell'immagine totale e disorientante che fu la mostra del Decennale, tutte le cose offrirono un racconto glorificante dell'Italia di Mussolini, in cui la percezione fondata sulla riflessione e il ragionamento venne annichilita da forme di conoscenza basate sullo stordimento sensorio.

La vertigine visiva dell'esposizione fu superbamente riprodotta nel volume di nostro interesse. Nella seconda metà del libro, l'apparato fotografico è molto più nutrito, con tavole che riproducono a colori le sale della mostra e fotografie che strizzano l'occhio ai linguaggi dell'avanguardia [fig. 5]. L'uso di visioni grandangolari, le riprese *bottom up*, il chiaroscuro teatralizzante, rendono infatti le sequenze fotografiche delle sineddochi visive in cui si palesa il meccanismo di trasformazione del dato storico in simbolo e allegoria, traducendo in immagini quegli intendimenti che erano già stati enunciati nella prima parte del volume e che Margherita Sarfatti aveva magistralmente sintetizzato in un articolo apparso su «La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia» nel novembre 1932: «Questa esposizione non è raccolta di materiale storico; è rappresentazione storica [...]. Ognuna delle sale grida all'anima del popolo [...] per simboli plastici e visivi, con l'insieme del suo carattere, il messaggio storico di cui è carica» (p. 45).

L'analisi, tuttavia, non può limitarsi a considerazioni che indagano l'immagine fotografica come struttura autonoma, a sé stante, poiché fuori dallo spazio espositivo e dentro la pagina, sempre si accompagna all'insieme ordinato delle parole. Attraverso un layout che obbliga queste ultime in spazi determinati dalle direttrici delle inquadrature, si genera un ancoraggio tra parola e immagine, indirizzando il lettore verso una specifica interpretazione di contenuto (Cometa 2012, p. 76):

l'ancoraggio è un controllo, e detiene una responsabilità, di fronte alla potenza proiettiva delle figure, sull'uso del messaggio; in rapporto alla libertà dei significati dell'immagine, il testo ha



I fastigi dei fasci metallici che si profilano sul cielo.

edificio, gli architetti hanno dovuto adeguare il tema alle ali preesistenti, perché il contrasto tra il vecchio e il nuovo non fosse troppo sconcertante. Essi hanno perciò rivestito le parti laterali di pareti lisce e colorate con tinte grigie, atte a neutralizzare lo squilibrio ed a dare maggiore risalto al tema centrale.

All'estremità di queste ali, sugli spigoli dei fastigi, poggiano, a quindici metri di altezza, due enormi X alti sei metri, realizzati con lamiera di ferro verniciato in rosso e in bianco. S'ergono ai lati dell'edificio come due sentinelle, l'una che guarda le realizzazioni del primo Decennio, l'altra che vigila sulla soglia del secondo.

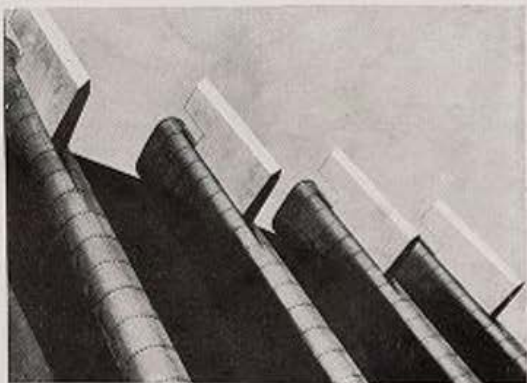
L'atrio d'ingresso, costituito da un arcone alto quin-



L'arcone d'ingresso inquadrato dalla chiusura serrata della giovinca e dai fasci metallici.



dici metri, è ricavato da quello preesistente. Ma chi riconoscebbe nella nuova struttura lucente e spoglia, solida e pur aerea, semplice ed armoniosa, il vecchio ingresso sovraccarico di colonne, di



Uno strano aspetto dei fasci centrali visti dall'arcone d'ingresso.



Fig. 5 D. Alfieri, L. Freddi (a cura di), *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1933, pp. 68-69, su concessione del Ministero della Cultura - Archivio Centrale dello Stato, prot. n. 656/2026, Fondo: Mostra della Rivoluzione Fascista, fascicolo 1, scatola 202, neg. 5 e 8 e della Pinacoteca di Brera - Biblioteca Braidense.

un valore repressivo, e si comprende come sia al suo livello che s'investono la morale e l'ideologia di una società. (Barthes 1985 [1964], p. 30)

Non bisogna affatto pensare, però, a un uso svilito della fotografia perché la possibilità di stabilire un ancoraggio è data dalla capacità del mezzo fotografico di «sostenere l'effettiva esistenza di quanto accaduto, di renderlo credibile, di pensarlo come reale e non immaginario» (Marra 2012, p. 49). Possiamo dunque concludere che l'ossatura di tutto il lavoro poggia su una reciprocità tra componente verbale e apparato visivo: la fotografia funge da indice, cioè da segno che è traccia del proprio referente, ricevendo un significato dalle parole. E la parola, per sua natura astratta, riceve un'autentica specificità dall'irrefutabilità della fotografia (Berger 1982, pp. 83-129; Carrara 2020, pp. 145-162).

3. Resoconti

La mostra della rivoluzione fascista si concluse il 28 ottobre 1934. Il materiale fu trasferito alla Galleria d'Arte Moderna con l'idea di farne il nucleo di un'istituzione permanente e, al pari della rivoluzione, costantemente *in fieri*, dunque sempre aperta, sempre ampliabile. Il progetto, tuttavia, non fu mai concretizzato; rimane, come ultimo atto di quel solenne evento, il volume *Italiani e stranieri alla Mostra della Rivoluzione Fascista*, curato da Francesco Gargano. Anche in questo caso si tratta di un libro gran formato (32.5x23 cm), concepito alla stregua di un diario, in cui si stila un consuntivo dei due anni di vita della mostra.

La ripresa di alcuni motivi che si ritrovano al piatto anteriore delle guide alla rassegna – il fascio littorio sironiano e il ritratto di Mussolini scolpito da Rambelli – palesa l'affinità tra i prodotti editoriali e fa dei due volumi oggetto d'indagine l'alfa e l'omega di un processo celebrativo del fascismo sia come evento storico che agente di storia. Eppure, quando si scorrono le pagine del poderoso volume del 1935, lo scarto stilistico si fa ampio per la presenza di audacie tipografiche non riscontrabili nella guida storica e la maggiore attenzione tributata al dato visivo.

L'arditezza che il libro di Gargano mostra nacque da un'ormai matura consapevolezza delle funzioni narrative dell'istantanea, in quegli anni chiamata a offrire un'esperienza estetica del mondo, e cioè a educare il pubblico alla comprensione del presente (Rossetti 2020). E fu il confronto con il linguaggio riformato della fotografia a indurre un ripensamento degli assunti su cui allora si

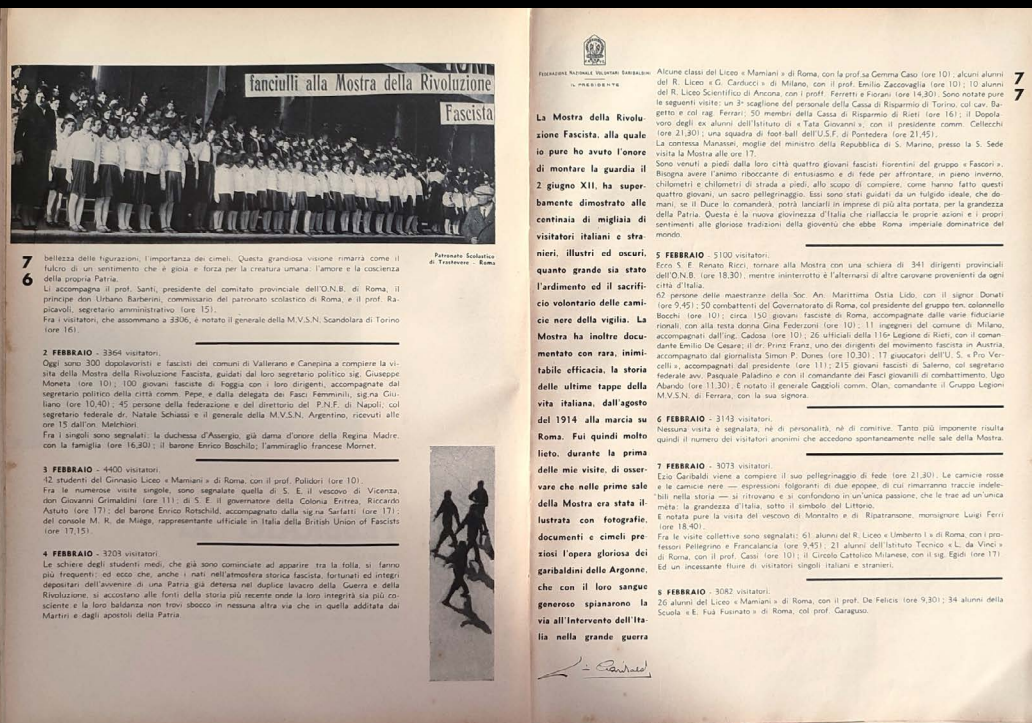


Fig. 6 F. Gargano (a cura di), *Italiani e stranieri alla Mostra della Rivoluzione Fascista*, Torino, Arti Poligrafiche Editrici, 1935, pp. 76-77, esempio di layout, coll. privata.



Fig. 7 F. Gargano (a cura di), *Italiani e stranieri alla Mostra della Rivoluzione Fascista*, Torino, Arti Poligrafiche Editrici, 1935, pp. 302-303, esempio di layout con composizione fotografica di Sandro Biazzi, coll. privata.

fondava la conoscenza tipografica, sollecitandola a «rendere il contenuto della comunicazione con immediatezza visiva e non solo in modo intellettualmente mediato» (Moholy-Nagy 2010 [1925], p. 37).

Pensatori-tipografi come Guido Modiano, Edoardo Persico, Antonio Boggeri e i campisti di Attilio Rossi e Carlo Dradi s'impegnarono nel definire i caratteri di una nuova tipografia, che nelle soluzioni proposte guardò alla giovane pittura astratta e al razionalismo architettonico, proprio con l'intento di sostenere le funzioni narrative dell'immagine fotografica e chiarirne il senso.

Che la fotografia, con la sua prepotente invasione, ha rivoluzionato l'estetica grafica e ne abbia arricchito in modo grandioso le possibilità è ormai pacifico. [...] Il problema essenziale e urgente [...] è di portare la tipografia all'altezza della fotografia d'oggi. Solo con una tipografia veramente moderna, la fotografia può dare totalmente la sua dinamica espressiva: e la tipografia potrà aumentare la sua chiarezza e la sua forza solo interpretando e usando la fotografia d'oggi. ('Fotografia e Tipografia', 1934, p. 269)

Nel volume di Francesco Gargano, l'adesione alle pratiche della grafica riformata arriva innanzitutto dal *lettering*: per la cronaca quotidiana di quanto successo intorno alla mostra viene utilizzato un carattere senza grazie e di piccole dimensioni mentre le citazioni dai discorsi del duce, le impressioni sull'evento espresse da personalità illustri, i brani in esergo sono riportati in grassetto, presentano dimensioni maggiori e una maggiore crenatura tra glifi a grandezza proporzionale [fig. 6]. Per questa via, la parte testuale comincia a imporsi come immagine, cosicché la parola possa darsi sia come suono in funzione del tempo, sia come rappresentazione in funzione dello spazio. L'impaginato, poi, non garantisce più l'equidistanza di tutti i margini da un'ideale linea centrale e si preferisce adottare il modello delle 'due pagine in una', ovvero «delle due pagine concepite come una sola, in quanto partecipi dello stesso ritmo grafico» (Modiano, 1935, p. 232): ciò consente maggiore libertà nella disposizione dei cliché e di sperimentare nuove forme di prossimità tra testi e fotografie. Un esempio in tal senso viene dal racconto dei cambi di guardia succedutisi durante la mostra: la pregnanza della notizia è tutta nella disposizione cinematografica delle fotografie, a ricostruire, nello spazio di una o poche pagine, un evento concretamente sviluppatosi nel tempo. Il valore semantico di ciascuna immagine si completa nella vicinanza con l'altra e i paratesti, ridotti a parole che identificano i comparti di appartenenza dei tanti che vollero simbolicamente montare la guardia alla mostra, figurano non come elemento strutturale del senso ma come aggiunta [fig. 7].

Fig. 8 F. Gargano (a cura di), *Italiani e stranieri alla Mostra della Rivoluzione Fascista*, Torino, Arti Poligrafiche Editrici, 1935, s.p., esempio di layout con composizione fotografica di Sandro Biazzi, coll. privata.



Mentre l'inventario dei visitatori è puntellato di aneddoti toccanti, come quello della signora Elisabetta Nardi, «madre di due ufficiali morti in guerra che, sostando a lungo nel Sacrario, si commuove profondamente, associando il ricordo dei figli scomparsi ai martiri fascisti [...]» (p. 522), le fotografie posizionate in alto, in basso o accanto ai testi sono sempre immagini corali, dove la presenza individuale di ognuno è annullata dall'uniforme o dalla ripetizione di un gesto marziale; insieme ai montaggi a piena pagina di folle e piazze gremite, offrono una rappresentazione incisiva di una politica imperniata sull'irreggimentazione della vita sociale. In queste composizioni, infatti:

le masse vedono sé stesse da un angolo di visuale che gli è negato nella realtà e che è quello dell'autorità che le guarda e che si definisce in un rapporto di verticalità e di superiorità rispetto ad esse. E sono indotte, proprio e anche dalla capacità di persuasione dell'immagine, ad accettare questa situazione e a gioirne. (Lucas e Agliani 2015, p. 63)

Il cambio di registro a favore di una visione che, da analitica, diventa sintetica è ravvisabile anche nelle grafiche di Sandro Biazzi, usate per scandire una pausa dall'incalzante cronaca degli eventi. Paradigmatica in tal senso è l'elaborazione della «selva di mani» (Alfieri e Freddi 1933, p. 188) che l'architetto Terragni aveva realizzato per la *Sala O* della mostra: una grande mano in negativo si staglia contro il blu dello sfondo mentre altre piccole mani si affollano nel palmo e lungo il polso. Un'immagine che è, insieme, documentazione e monumentalizzazione di un pensiero: la grande mano mostra la via, è l'idea, la rappresentazione simbolica di un partito che agisce come una unità [fig. 8].

In tutti questi prodotti editoriali, dunque, le diverse forme di vicinanza tra testo e immagine generano un sapere che può essere esplorato visivamente: le fotografie diventano oggettivazioni visibili e concrete di una realtà che è quella del tempo fascista. La loro apparente concretezza accelera la conoscenza delle cose ma, attraverso i testi, si favorisce un estraniamento dal mondo di quelle stesse cose, facendo della realtà un luogo abitato da icone dove il vero può convivere non solo con il possibile e l'immaginario ma anche con il falso.

Bibliografia

- D. ALFIERI, e L. FREDDI (a cura di), *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1933.
- M. BAIONI, 'Il fascismo in mostra. Celebrazione, rimozione, revisione', *Annali della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli*, Milano, Feltrinelli, 2022, pp. 53-70.
- R. BARTHES, 'Retorica dell'immagine' [1964] in ID., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, traduzioni di C. Benincasa et al., Torino, Einaudi, 1985, pp. 22-41.
- W. BENJAMIN, 'Piccola storia della fotografia' [1931] in ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, traduzione di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000, pp. 59-80.
- J. BERGER, 'Appearances' in J. BERGER, J. MOHR (eds.), *Another Way of Telling*, New York: Pantheon Books, 1982, pp. 83-129.
- G. BOTTAI, 'Vedere il Fascismo', *Critica fascista*, X, 21, 1 novembre 1932, p. 1.
- ID., 'L'arte nel patrimonio della Nazione', *Critica Fascista*, XVI, 18, 18 luglio 1938, p. 18.
- ID., 'Lineamenti di una politica dell'arte' [1 giugno 1938b] in ID., *Politica fascista delle arti*, Roma, A. Signorelli, 1940, pp. 111-119.
- E. BRAUN, 'L'arte dell'Italia fascista: il totalitarismo fra teoria e pratica' in E. GENTILE (a cura di), *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 85-99.
- E. CALDAROLA, 'La rappresentazione pittorica. Le ragioni di un dibattito' in G. TOMASI (a cura di), *La rappresentazione pittorica*, Palermo, Centro Internazionale di Studi di Estetica, 2009.
- A. CAPANNA, *Roma 1932. Mostra della Rivoluzione fascista*, Torino, Testo&Immagine, 2004.
- M. CARLI, *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni di regime (1928-1942)*, Roma, Carocci, 2021.
- G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2020.
- G. CIUCCI, 'L'autorappresentazione del fascismo. La mostra del Decennale della marcia su Roma', *Rassegna*, IV, 10, 1983, pp. 48-55.
- M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.
- G. FIORAVANTI, (a cura di), *Partito Nazionale Fascista. Mostra della Rivoluzione Fascista*, Roma, Archivio Centrale dello Stato, 1990.
- 'Fotografia e Tipografia', *Campo Grafico*, II, 12, dicembre 1934, pp. 269.
- F. GARGANO (a cura di), *Italiani e stranieri alla Mostra della Rivoluzione Fascista*, Torino, Arti Poligrafiche Editrici, 1935.
- F. GAY, 'Mnemosyne di un regime: gli spazi della Mostra della Rivoluzione Fascista al Palazzo delle Esposizioni 1932-1934' in M. DOIMO, M. POGACNIK (a cura di), *Fare mostre. Italia 1920-2020: colpi di scena e messinscena*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2020, pp. 116-127.

- G. GENTILE, 'Il manifesto degli intellettuali del fascismo', *Il Popolo d'Italia*, XII, 95, 21 aprile 1925, p. 1.
- E. GENTILE, *Storia del partito fascista. 1919-1922. Movimento e milizia*, Roma-Bari, Laterza, 1989.
- ID., *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- E. GOMBRICH, *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1985.
- G. GRILLO, *Il libro fotografico italiano 1931-1941*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2020.
- U. LUCAS, T. AGLIANI, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015.
- E. LUDWIG, *Colloqui con Mussolini*, traduzione di T. Gnoli, Milano, Mondadori, 2001.
- L. MALVANO, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.
- C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.
- G. MODIANO, 'Tipografie di Edoardo Persico', *Campo Grafico*, III, 11-12, 1935, pp. 230-241.
- L. MOHOLY-NAGY, *Pittura, fotografia, film [1925]*, ed. it. a cura di A. Somaini, traduzione di B. Reichlin, Torino, Einaudi, 2010.
- B. MUSSOLINI, 'Il Popolo d'Italia nel 1921', *Il Popolo d'Italia*, VII, 283, 8 dicembre 1920, p. 1.
- A. NEGRI, *L'arte in mostra: una storia delle esposizioni*, Milano, Mondadori, 2011.
- M. SARFATTI, 'La Mostra della Rivoluzione', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, IX, 11, pp. 39-53.
- M. PARR, G. BADGER, *The Photobook: a history*, 1, London, Phaidon, 2004.
- G. PELLEGRINI, 'La fotografia e il libro moderno', *Galleria*, XIV, 1, gennaio 1936, pp. 3-4.
- RICH, 'Finalmente un libro', *Il Corriere Fotografico*, XXXVI, 4, aprile 1939, pp. 97-98.
- C. ROSSETTI, 'Lux mea Dux. Fotografia e propaganda nelle riviste illustrate italiane degli anni Trenta', *Visual History. Rivista internazionale di storia e critica dell'immagine*, VI, 2020, pp. 37-60.
- A. RUSSO, *Il fascismo in mostra*, Roma, Editori Riuniti, 1999.
- J. SCHNAPP, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003.
- A. SCHWARZ, 'L'Italia fascista' in J.C. LEMAGNY, A. ROUILLÉ (a cura di), *Storia della fotografia*, Firenze, Sansoni, 1988, pp. 136-140.



Un album di violenza di *Stephanie Oursler*: *fototestualità, montaggio e politica femminista*

Raffaella Perna

Nel 2014 Martin Parr e Gerry Badger inseriscono *Un album di violenza* (1976) di Stephanie Oursler nel terzo tomo del loro ambizioso progetto editoriale *The Photobook: A History*, contribuendo alla riscoperta critica dell'opera e al suo reinserimento nel dibattito internazionale, dopo un cono d'ombra durato più di quattro decenni. Benché il volume sia incluso nel canone del fotolibro, i curatori stessi ammettono che si tratti più di un libro d'artista (Parr, Badger 2014, p. 63). La distinzione tra queste categorie, di per sé sfumata, si è ulteriormente assottigliata con l'affermarsi del processo di smaterializzazione dell'arte degli anni Sessanta e Settanta, quando l'uso di immagini fotografiche, per il loro peculiare statuto indicale, diventa una costante dei libri d'artista. Dagli anni Settanta la storiografia ha faticato a trovare una definizione univoca, largamente condivisa, in grado di spiegare sia lo statuto del libro d'artista, sia quello del libro fotografico, sia soprattutto le relazioni tra i due. Provando a individuare le differenze, Anna Thurmann-Jajes all'inizio del nuovo millennio sottolineava come «the authors of photobooks followed a photographic tradition, according to which the photograph as such was decisive, becoming the bearer of meaning. [...] In contrast to the photobook, the artists' book is not the bearer, but the medium of the artistic message» (Thurmann-Jajes 2002, p. 20).

Un album di violenza viene pubblicato nel giugno del 1976 dalle Edizioni delle donne (1976-1984), casa editrice fondata a Roma nello stesso anno da un gruppo di quattro intellettuali attive nel Collettivo femminista comunista di Via Pomponazzi e nell'Associazione la Maddalena: Anne-Marie Boetti, Maria Caronia, Manuela Fraire ed Elisabetta Rasy. Rovesciando il modello del calendario erotico, nel volume Oursler raccoglie, mese per mese, i ritratti fotografici delle donne uccise nel corso del 1975 e frammenti degli articoli di giornale che ne riportano la notizia.

Per il suo contenuto apertamente militante il libro s'inserisce nella politica culturale femminista della casa editrice: è preceduto di alcuni mesi da *L'occupazione fu bellissima* di Gigliola Re e Graziella Derossi e *Donne povere matte* di Lieta Harrison, ed è seguito a stretto giro dalla traduzione de *Il corpo lesbico* di Monique Wittig. L'incontro con il femminismo romano, per Oursler, è il naturale sviluppo degli interessi politici maturati negli Stati Uniti nel decennio precedente. Nata a Baltimora nel 1938, l'artista si trasferisce a Roma nel 1970 dopo avere fatto parte di diverse or-

ganizzazioni politiche, tra cui il *Service Employees Union* di New York e il *Peace and Freedom Party* (Pan 1977, p. 12). Nel 1969 aderisce al Movimento di Liberazione della Donna e l'anno successivo approda in Italia per collaborare a un volume sul Movimento di Liberazione Femminile del Mondo (Oursler 1972). Nella capitale inizia a dipingere e a frequentare i circoli dell'avanguardia, stringendo un solido rapporto con l'aiutoregista e filmmaker Vana Caruso e con Giulio Turcato, che nel 1972 introduce la sua prima mostra personale alla galleria Il Giorno di Milano. Sebbene non si conosca il tramite tra l'artista e le fondatrici delle Edizioni delle donne, dai documenti d'archivio sappiamo che i suoi rapporti con gli ambienti del femminismo romano precedono sia la pubblicazione di *Un album di violenza*, sia il suo coinvolgimento nell'aprile del 1976 nell'apertura della Cooperativa Beato Angelico, primo spazio espositivo autogestito da artiste fondato a Roma, di cui la stessa Rasy dà notizie sulle pagine di «Paese Sera» (Rasy 1976).

Già nel marzo del 1975 Dacia Maraini, presidentessa del Teatro della Maddalena, aveva moderato un dibattito sui legami tra l'arte di Oursler e il femminismo [fig. 1], durante l'inaugurazione della mostra *Stephanie Oursler. "Cut Outs"* alla galleria Il Pasquino di Roma, alla presenza di Caruso e Turcato e di alcuni esponenti di punta del *milieu* artistico del tempo: Eliseo Mattiacci, Italo Mussa, Cesare Vivaldi, Emilio Villa. In quest'occasione Oursler presenta il progetto *5 Cuts*, che dal punto di vista formale può essere considerato il più diretto antecedente di *Un album di violenza*. Secondo una prassi consolidata nell'ambito dell'arte concettuale, l'artista pubblica un volume concepito come «un facsimile nella forma di libro» del progetto espositivo (Oursler 1975, s.p.), che grazie al duplice carattere di documento informativo e di estensione autonoma dell'opera si colloca in un terreno intermedio tra le categorie dell'*artist's book* e del *catalogue d'artiste*. In una lettera indirizzata all'artista tedesca Sarah Schumann, co-curatrice della mostra *Künstlerinnen international 1877-1977*, Oursler sottolinea infatti il rapporto osmotico che unisce il libro alla mostra: «a book entitled '5 Cuts' which reproduces in exact size 37 photos 18x24 which together form one work first shown in 1974» (Oursler 1976b).

L'articolazione spaziale dell'esposizione, con le opere collocate a parete in cinque sezioni, ha un corrispettivo preciso nel *layout* del libro, suddiviso a sua volta in cinque capitoli, intervallati da altrettante pagine bianche e scanditi dalla presenza di titoli. *5 Cuts* (nella sua doppia declinazione di mostra e libro) si fonda sull'interazione tra scrittura manuale e immagini *trouvées*, derivanti da scarti di pellicole del cinema muto [fig. 2]. Il rapporto tra foto e testi segue la formula dialogica della «forma-emblema» (Cometa 2016, pp. 73-80), nella sua versione bipartita, dove una *pictura* (in questo caso un fotogramma) viene giustapposta a una *subscriptio*, le cui spiccate componenti autobiografiche, accentuate dalla calligrafia, riflettono l'influenza della pratica dell'autocoscienza



Fig. 1 Dacia Maraini e Stephanie Oursler durante il dibattito tenuto in occasione della mostra *Stephanie Oursler. "Cut Outs"* alla galleria Il Pasquino di Roma, 26 marzo 1975, Courtesy archivio privato Stephanie Oursler

diffusa nei gruppi del neo-femminismo italiano. In *5 Cuts* i brevi testi scritti a mano rimandano a un'epoca segnata dalla guerra e dalla lotta di classe e collocano la storia personale della protagonista del racconto entro una più ampia cornice sociale (Zapperi 2021, p. 69).

Il racconto segue uno sviluppo non lineare e frammentario, che già Mussa, nell'introduzione, ricollega all'orbita della *Narrative Art*, tendenza coagulatasi alla metà del decennio attorno alla figura di James Collins e promossa in Italia da critici come Filiberto Menna, Renato Barilli, Achille Bonito Oliva. Nell'interpretare *5 Cuts*, Mussa propone un confronto con Jean Le Gac, tra gli esponenti di punta della corrente: «Come in Le Gac, la narrazione si prefigura spaziata, cioè su due piani paralleli ma tra loro divergenti» (Mussa 1975, s.p.). L'interazione tra foto e testo nel libro di Oursler procede infatti più per scarti e risonanze emotive che per nessi logici, secondo un andamento non lineare, che richiama il tempo stratificato e discontinuo della memoria e la qualità intima dell'album di famiglia.

Anche la genesi di *Un album di violenza* affonda le radici in un progetto espositivo, ossia la mostra personale *Happy New Year*, inaugurata il 22 novembre del 1975 alla Galleria Multimedia di Erbusco diretta da Romana Loda (riproposta nel 1977 alla X Quadriennale di Roma). L'idea germinale risale all'ottobre dello stesso anno, quando l'artista apprende dai giornali la notizia dell'omicidio di Rosaria Lopez nel delitto del Circeo (29-30 settembre 1975). A partire da questo episodio traumatico, in cui violenza di genere e odio di classe s'intrecciano, Oursler progetta l'esposizione *Happy New Year* [figg. 3-4], composta da una serie di undici ingrandimenti fotografici di ritratti di donne uccise o vittime di violenza, tratti dal quotidiano «Paese sera», che corrono lungo le pareti della galleria a scandire un anno; il mese di dicembre è lasciato vuoto. La sequenza fotografica è pensata come «a monthly 'pin-up' calendar of victims» (Oursler 1976c): l'artista si rifà, infatti, alla tradizione dei calendari di carattere erotico o *soft-porn* prodotti negli anni Sessanta e Settanta da riviste come «Playmen», «Men», «Le Ore» o da aziende come Pirelli, per comporre un contro-calendario che ne sovverta i codici. Sostituendo i corpi attraenti di modelle o attrici con i volti delle donne uccise, l'artista porta alla luce il filo sottile che lega l'oggettificazione del corpo femminile alla cultura del possesso e dello stupro. Dal soffitto pendono grandi sacchi neri della spazzatura, ricoperti da pagine di giornale dipinte di rosso fluorescente, che riportano i casi di violenza contro le donne avvenuti nel corso del 1975. Alcuni appunti e un progetto relativo alla mostra [fig. 5] consentono di comprendere la natura delle scritte a mano che l'artista, come aveva già fatto in *5 Cuts*, appone sotto alle fotografie. Oursler preleva frasi dagli articoli di cronaca («Accanto a lei c'era un telefono rosso, col filo tagliato»); le traduce in inglese, spesso eliminando alcuni dettagli («The line of her red phone was cut»); le estrapola dal contesto giornalistico, per riposizionarle



*Her mother died
when she was 2*

*America entered the war
later that same year*

Fig. 2 Stephanie Oursler, *5 Cuts*, Galleria Il Pasquino di Roma, 1975, Courtesy archivio privato Stephanie Oursler



Fig. 3 Vedute dell'allestimento della mostra di Stephanie Oursler Happy New Year alla Galleria Multimedia, Erbusco, novembre 1975. Courtesy archivio privato Stephanie Oursler

al di sotto dell'immagine come didascalie, prive però di informazioni cruciali, compresi i nomi delle donne uccise. Questi vengono annotati dall'artista in un quaderno, conservato nel suo archivio (che riportiamo per ridare anche qui eco al gesto dell'artista): Antonia Bernardini (gennaio); Clara Calabrese (febbraio); Valentina Masucci (marzo); Laura Orsi (aprile); Rosina Nobile (maggio); Jolanda Palladino (giugno); Anna Maria Martini (luglio); Gabriella Fantino (agosto); Cristina Mazzotti (settembre); Rosaria Lopez (ottobre). Nel mese di novembre, al posto del ritratto di una donna assassinata, Oursler inserisce un articolo che riporta il caso di una donna morta a causa di un aborto autoindotto. Il rapporto tra testo e fotografia assume la qualità straniante tipica delle opere di *Narrative Art*: «The words are not explanations of the images, nor the images illustrations of the words. Together, they create a space for the viewer to combine a meaning» (Oursler 1975b, s.p.). Anche nelle parti testuali, come per le immagini, l'artista adotta quindi una strategia fondata sul *cut-up* e sul montaggio. La maggioranza dei ritratti presenti in *Un album di violenza* deriva infatti dai documenti delle vittime usati dalla stampa, che rimandano non soltanto al ruolo della fotografia nella costruzione dell'identità personale e collettiva e nei processi memoriali, ma anche alle funzioni disciplinanti di questo *medium* nella pratica sociale dell'identificazione.

A partire dagli ingrandimenti fotografici presenti nell'installazione *Happy New Year*, nella primavera successiva Oursler compone il libro *Un album di violenza* [fig. 6], il cui impianto, diversamente da quanto era accaduto con *5 Cuts*, ha un'autonomia maggiore rispetto alla mostra e una struttura riconducibile alla tradizione del libro d'artista. Pur inserendosi appieno nella linea editoriale militante delle Edizioni delle donne (la stessa Fraire ne firma l'introduzione), il *layout* del libro differisce in misura considerevole da quello degli altri titoli pubblicati dalla casa editrice. Il formato è più grande (34 x 23 cm) e la struttura è quella non lineare del leporello: le tavole con le fotografie a piena pagina delle donne uccise sono seguite da tre fogli ripiegati su sé stessi, apribili, recanti stralci di articoli di cronaca disposti su quattro colonne [figg. 7-8]. Numeri rossi scandiscono i giorni e si sovrappongono alla scrittura creando un ulteriore livello di lettura. I ritratti delle vittime, che in mostra avevano un'autonomia spaziale (sottolineata dall'uso del *passe-partout* nero), nel libro, una volta aperte le pagine ripiegate, sono affiancati dagli articoli di giornale.

L'artista fa dunque convergere, nello stesso spazio visivo, modelli fototestuali diversi: la forma-emblema delle tavole convive infatti con la 'forma-atlante', frutto dell'accumulazione seriale dei frammenti di cronaca. Le pagine presentano inoltre sui bordi interni una zigrinatura, ispirata ai fogli perforati dei calendari, progettata per variare le possibili modalità di fruizione e stabilire un rapporto personale con il lettore: staccando le pagine, nota Fraire, «chi vuole può così ricostruire l'opera d'arte originaria a modo suo» (Grandicelli 1976, p. 23). Il rimando all'album di famiglia,



Fig. 4 Vedute dell'allestimento della mostra di Stephanie Oursler *Happy New Year* alla Galleria Multimedia di Erbusco, novembre 1975. Courtesy archivio privato Stephanie Oursler

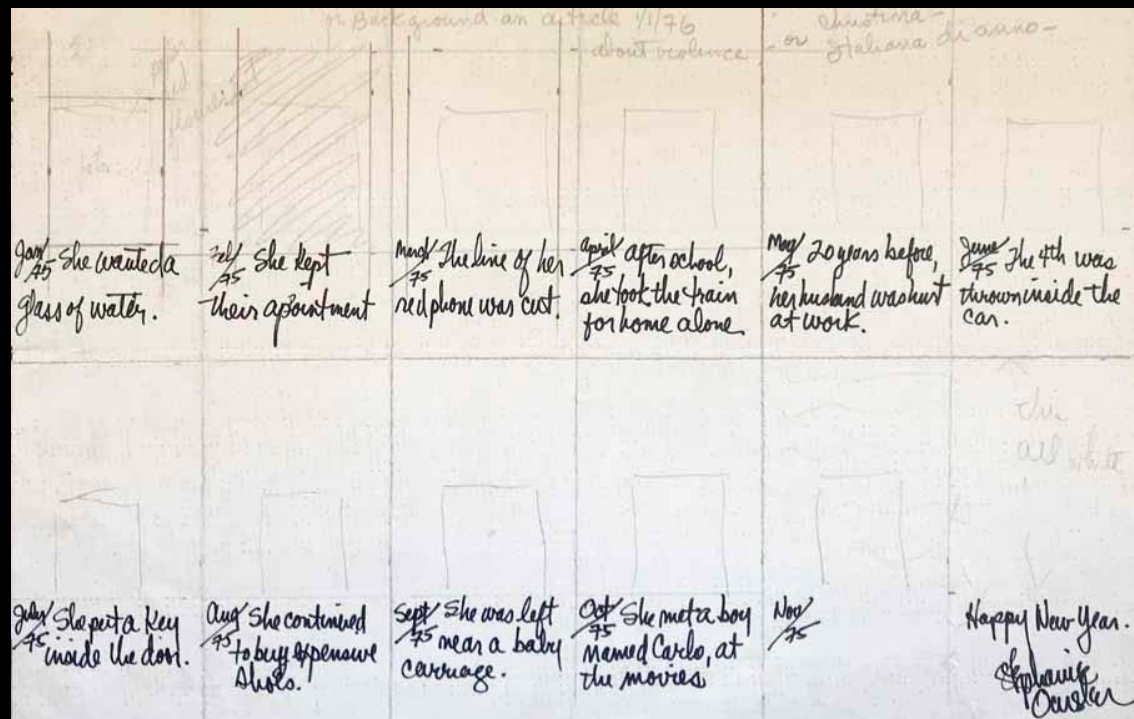


Fig. 5 Stephanie Oursler, Progetto della mostra *Happy New Year*, alla Galleria Multimedia di Erbusco, novembre 1975. Courtesy archivio privato Stephanie Oursler

reso esplicito dalla scelta del nuovo titolo, contribuisce ulteriormente a rafforzare la connessione intima con il lettore. Sull'esempio dell'opera di On Kawara o Roman Opalka, anche nel libro di Our-sler la fotografia si articola attorno alla dimensione temporale dell'esistenza, secondo una logica che avvicina storia personale e collettiva: «La ripetitività ossessiva degli episodi fa pensare che persone diverse raccontino la stessa storia. È quella delle donne, la stessa da sempre, la stessa per tutte» (Fraire 1976, s.p.).

La violenza a cui le donne sono sottoposte, nel libro, viene infatti spiegata come un fenomeno che colpisce in modo trasversale le varie classi sociali. «L'oppressione femminile», scrive Fraire, «sembra qui scavalcare le differenze di classe: la violenza è l'elemento che unifica tutte le donne del mondo. I modi concreti di lotta a questa realtà debbono sostanziare il progetto politico delle donne» (Fraire 1976, s.p.). A ridosso della pubblicazione del libro, la violenza contro le donne è una questione urgente all'interno del dibattito femminista italiano: il tema s'impone nel dicembre del 1976 in occasione del convegno di Paestum che vede riunite circa millecinquecento donne per discutere di *Corpo e sessualità*. Durante il convegno è ancora vivo il ricordo del delitto del Circeo, nel cui processo la vittima sopravvissuta, Donatella Colasanti, si era costituita parte civile insieme ad alcuni gruppi femministi.

Non sorprende, dunque, che *Un album di violenza* riceva attenzione soprattutto nel contesto della politica femminista, in particolare su «Noi donne» e nel lungo articolo, *Cara Schiava*, firmato da Carla Ravaioli (Ravaioli 1976, p. 3). Diversa, almeno in parte, è la sua fortuna in Nord America, dove il libro circola sì nei canali della militanza, ma all'interno di ricognizioni dedicate alle arti visive. La prima a intuirne l'importanza è Lucy Lippard: la curatrice, all'epoca coinvolta nell'esperienza di Print Matter, lo include all'interno dell'ampia panoramica sui libri d'artista realizzati da donne apparsa su «Chrysalis: A Magazine of Women's Culture», insieme ad altri libri dedicati alla violenza di genere, tra cui *Rape Is* (1972) e *Falling Apart* (1976) di Suzanne Lacy. Secondo Lippard per le artiste, spesso marginalizzate o rese invisibili dal sistema, il libro d'artista è infatti un *medium* congeniale per «its cheapness to make and to sell; its potential independence from institutions; its potential accessibility to an audience more varied in taste, class, economic background than that of the art world; and its potential to make the private (which is art) more broadly public» (Lippard 1977, p. 73). Anche sulla rivista femminista californiana «Heresis» (n. 6, 1978), *Un album di violenza* viene presentato insieme alle opere e alle testimonianze di artiste statunitensi come Nancy Spero, Leslie Labowitz o la stessa Lacy, che per restituire il carattere sistemico e culturale della violenza, adottano strategie concettuali fondate sulla serialità, la ripresa della forma archivio, l'accumulazione di dati tratti dalla stampa e da report ufficiali.

Stephanie Oursler

un album
di violenza

edizioni delle donne

Fig. 6 Stephanie Oursler, *Un album di violenza* (copertina), Roma, Edizioni delle donne, 1976. Grafica di Vana Caruso

Nel contesto delle pratiche artistiche femministe degli anni Settanta *Un album di violenza* si presenta quindi come un oggetto intermediale, in cui l'interazione tra testo e fotografia interroga i regimi discorsivi e di visibilità intorno alla rappresentazione del corpo (violato) delle donne. La funzione del libro non si esaurisce nella qualità estetica o documentale, ma si traduce in un gesto politico che porta alla luce la genealogia di un trauma collettivo, inscrivendo le soggettività marginalizzate in una trama storica altrimenti rimossa: «Sento il disastro come sempre presente, il desiderio di salvare le cose e di ricordare. Il mio lavoro è così. Resto una raccoglitrice di stracci» (Oursler 1975c, s.p.), scrive di sé l'artista.

Bibliografia

- M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario', in ID., M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115.
- M. FRAIRE, 'Introduzione' in S. OURSLER, *Un album di violenza*, Roma, Edizioni Delle donne, 1976., s.p..
- S. GRANDICELLI, 'Un album di violenza', *Noi donne*, n. 4, 7 novembre 1976, pp. 22-23.
- L. LIPPARD, 'Surprises: An Anthological Introduction to Some Women Artist's Books', *Chrysalis: A Magazine of Women's Culture*, n. 5, 1977, pp. 71-84.
- I. MUSSA, 'Introduzione a S. OURSLER, *5 Cuts*, Roma, Il Pasquino. Galleria internazionale d'arte moderna, 1975.
- S. OURSLER, 'Profilo biografico, *dépliant* della mostra personale alla galleria', *Il Giorno di Milano*, 24 ottobre – 6 novembre 1972, s.p..
- EAD., *5 Cuts*, Roma, Il Pasquino. Galleria internazionale d'arte moderna, 1975a.
- EAD., Dattiloscritto di una conversazione non pubblicata con Romana Loda, svolta durante la mostra alla Galleria Multimedia, Roma, archivio privato dell'artista, 11 novembre 1975b.
- EAD., Dattiloscritto intitolato *Breve nota di Stephanie Oursler*, Roma, archivio privato dell'artista, novembre 1975c.
- EAD., *Un album di violenza*, Roma, Edizioni delle donne, 1976.
- EAD., Lettera indirizzata a Mr. Schumann [Sarah Schumann], Roma, archivio privato dell'artista, Rome 24 ottobre 1976b.
- EAD., Dattiloscritto con una breve descrizione del lavoro, Roma, archivio privato dell'artista, 1976c.
- PAN, 'ArtNews', *This Week in Rome*, 29 settembre 1977, p. 12.
- M. PARR, G. BADGER, *The Photobook: A History Volume III*, London, Phaidon Press, 2014.
- E. RASY, 'Cooperativa pittrici', «Paese sera» (notte), 9 aprile 1976, p. 8.



Fig. 7 Stephanie Oursler, *Un album di violenza* (pagine interne), Roma, Edizioni delle donne, 1976

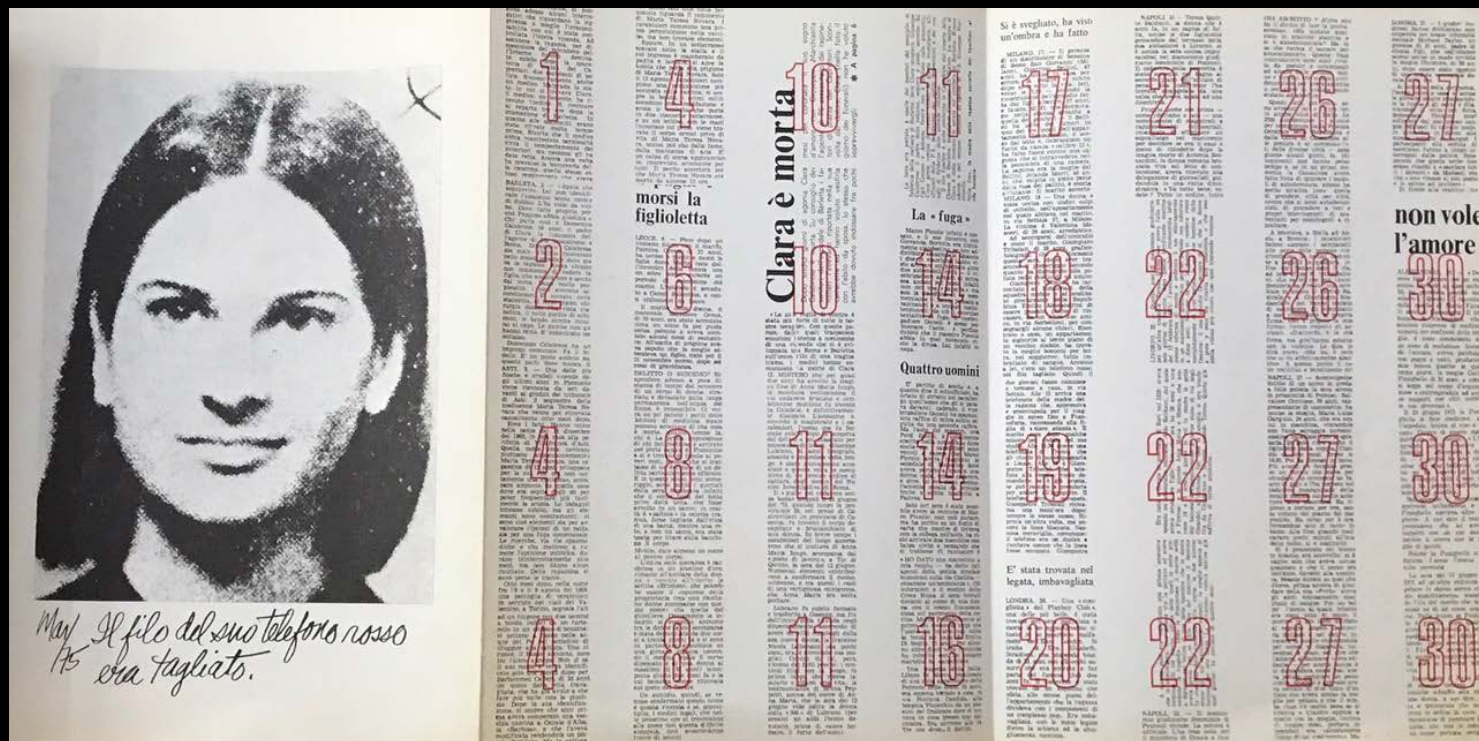


Fig. 8 Stephanie Oursler, *Un album di violenza* (pagine interne), Roma, Edizioni delle donne, 1976

C. RAVAIOLI, 'Cara schiava', «Il Messaggero», 18 ottobre 1976, p. 3.

A. THURMANN-JAJES, *Ars photographica: Fotografie und Künstlerbücher*, Weserburg, Bremen, Neues, 2002.

G. ZAPPERI, 'The Rag Picker', in S. OURSLER, *5 Cuts*, Berlin, Wirklichkeit Books, 2021, pp. 65-71.



I fototesti manicomiali italiani, il contributo di Fabrizia Ramondino

Marina Guglielmi

Marco non era un cavallo brado, scalpitante, impetuoso, ardente, di quelli che nell'immaginario mitico corrono sulla riva del mare o in sconfinite praterie [...] Era un cavallo aggiogato a un carretto che trasportava lungo i viali del san Giovanni la biancheria sporca e le vettovaglie.

Eppure nel ricordo di coloro che per decenni erano stati a guardarlo da dietro le sbarre era un'immagine di libertà [...] ch   lui poteva salire e scendere lungo quei viali alberati, loro preclusi. (Ramondino, 1998, p. 15)

Fabrizia Ramondino in questo breve testo, *Delle peripezie di Marco Cavallo quando and   a farsi fotografare a Sistiana*, ripercorre la storia del cavallo azzurro di legno e cartapesta, chiamato Marco Cavallo, ispirato al vecchio ronzino che tirava il carretto della biancheria sporca nei giardini del manicomio San Giovanni, a Trieste. Marco Cavallo, divenuto l'icona della 'rivoluzione basagliana' e della chiusura degli ospedali psichiatrici italiani, era stato fabbricato nel 1972 nel laboratorio creativo del Padiglione P dai pazienti guidati dallo scultore Vittorio Basaglia e dal regista teatrale Giuliano Scabia. Il suo portato simbolico    anche nel ventre apribile con un piccolo sportello, a cui i degenti affidavano segreti e desideri scritti su foglietti. Il suo colore    l'azzurro, continua l'autrice, «forse perch   fra i colori    quello pi   adatto a rappresentare la trasformazione del reale in surreale, della brutta materia in immagine sognata, dell'infelicit   in felicit  , della necessit   della Storia in spirito dell'Utopia» (1998, p. 16). Marco Cavallo viaggia fuori dal manicomio a partire dal 25 febbraio 1973, data del corteo in cui pazienti, medici e personale ospedaliero sfilarono per le strade della citt  .

Il primo fototesto a cui faccio riferimento    *Trieste dei manicomi. Antologia precaria di un cambiamento epocale. Diciannove fotografi raccontano* (Ramondino 1998) che ripercorre l'avventura della deistituzionalizzazione – a vent'anni dall'approvazione della Legge 180, nota come Legge Basaglia – affiancando le immagini storiche a scritti di Franco Basaglia e di Fabrizia Ramondino. A Marco Cavallo sono dedicate nel libro numerose fotografie: la pi   nota    quella di Neva Gasparo che ha immortalato uno dei momenti cruciali nella foto intitolata *Abbattimento del cancello, Trieste, 25 febbraio 1973* [consultabile al link <https://fotocult.it/la-pazza-storia-di-marco-cavallo/>],

«quando Franco Basaglia ha spaccato con una panchina di ghisa il muro di cinta dell'Ospedale psichiatrico triestino – il muro della reclusione – perché Marco Cavallo era così grande che non riusciva a passare» (Magris 2011). Lo seguivano centinaia di ricoverati per le vie della città, un corteo festoso per portare fuori dalle mura degli ospedali psichiatrici la voce del cambiamento, come ritratto nelle foto di Fedele Toscani presenti nel libro. Ma anche un momento di tensione per questi primi matti che si aggiravano fuori dalle mura in cui erano rinchiusi da tempo, come riporta Ramondino nel testo inserito nel fotolibro. La scrittrice nel 2000 aveva pubblicato *Passaggio a Trieste* (2000), un *Diario di bordo* del suo soggiorno presso il Centro Donna Salute Mentale della città, in cui anticipava le stesse parole su Marco Cavallo nelle pagine del 15 settembre. La riproposizione editoriale del breve racconto nel fototesto *Trieste dei manicomi* arricchisce le riflessioni della scrittrice mediante l'apparato fotografico che si somma al suo immaginario visuale, già nutrito nella scrittura diaristica di citazioni tratte da film di Truffaut, di Hitchcock, o interpretati da Marilyn Monroe.

Nella sovrapposizione cronologica e visuale del passato e del presente mediante la giustapposizione nel volume di immagini storiche a immagini contemporanee, Ramondino commenta le vicende dell'oggetto simbolo della rivoluzione basagliana, il Marco Cavallo, e allo stesso tempo riflette sull'effetto ambivalente che l'apertura del manicomio produce sulla città. Se da una parte prevale infatti un clima di gioia e di festa, fra sfilate, cantastorie e burattini con il loro seguito di ex internati e medici, di infermieri e artisti, come emerge nelle foto di Maurizio Conca, dall'altra aleggia la diffidenza degli abitanti di Trieste, nascosti dietro le finestre chiuse:

In strada c'è gioia, libertà, gioco. Alle finestre aperte – ma molte rimangono chiuse – si affacciano, timidi o curiosi, gli abitanti, fra cui i bambini, questi però anche festosi e desiderosi di scendere in strada, ma trattenuti da genitori e parenti. Nell'incontro tra savi e matti sembra che si siano invertiti i ruoli, quali segreti, quali bugie, quali domestiche costrizioni, difese e follie trattengono quei "carcerati" alle finestre, impedendo loro di partecipare alla festa della verità e della condivisione? (Ramondino 1998, p. 20)

Trieste dei manicomi ben rappresenta l'evoluzione del racconto visuale sugli ospedali psichiatrici: una scrittrice partecipa del processo trasformativo in atto nell'ambito della salute mentale e l'autore del cambiamento, Basaglia, accompagnano con le loro scritture le fotografie che rappresentano l'apertura e la fine dell'ospedale psichiatrico San Giovanni fra il 1968 e il 1998. Oltre ai tre citati, gli altri fotografi presenti nel libro sono Gianni Berengo Gardin, Carla Cerati, Mark Edward

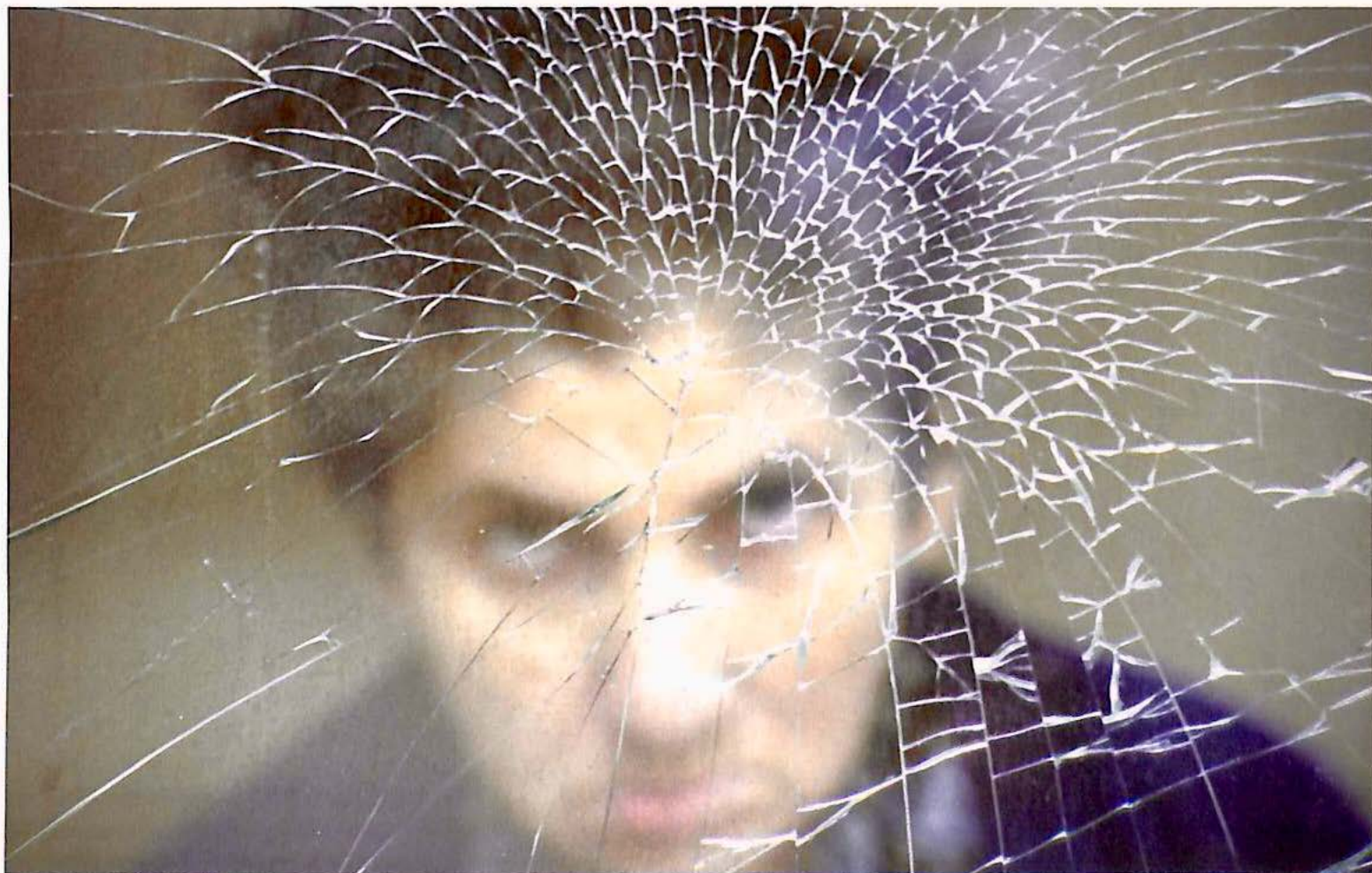


Fig. 1 Ugo Panella, in *In direzione ostinata e contraria* (2008). Su gentile concessione di Ugo Panella

Smith, Paola Mattioli, Gian Butturini, Claudio Ern , Raymond Depardon, Raffaele Venturini, Tiziano Neppi, Uliano Lucas, Carlo Spaliviero, Toni Thorinbert, Arnaldo Di Vittorio, Francesco Zizola, Ugo Panella e Marisa Ulcigrai.

A un solo fotografo, Ugo Panella, si devono invece le ottanta immagini presenti nel secondo fototesto ‘post manicomiale’, realizzato dieci anni pi  tardi da Fabrizia Ramondino in collaborazione con le psichiatre Assunta Signorelli e Renate Siebert: *In direzione ostinata e contraria. Con 80 immagini di Ugo Panella* (Ramondino 2008).

Anche in questo caso la scrittrice   testimone di una fase del processo di deistituzionalizzazione: qui la combinazione fra scrittura e fotografia nasce dall’occasione del nuovo incarico di Assunta Signorelli per la riorganizzazione del servizio territoriale di salute mentale all’Istituto San Giovanni di Serra D’Aiello.

Nella fase pi  recente, apertasi negli anni Novanta, quando si   concluso il lento processo di dismissione degli istituti, si sono affermati diversi tipi di prodotti: i fototesti che possiamo definire ‘del cambiamento’, che rievocano il processo di deistituzionalizzazione con foto storiche pre e post 1978; quelli ‘di svuotamento’ che testimoniano il percorso di abbandono dei luoghi, del loro degrado ma anche le fasi di rifunzionalizzazione e recupero degli spazi degli ex ospedali psichiatrici, avvenuto gradualmente e solo in parte, in cui le immagini di tetri casermoni in rovina convivono con quelle di musei della mente e di luoghi adibiti a nuove forme di assistenza per la sofferenza mentale.

E infine i fototesti di ‘rinnovata denuncia’ rispetto ad altre realt  di cura della salute mentale, dagli Ospedali Psichiatrici Giudiziari ai nuovi centri previsti dalla Legge 180 che non sempre, come nel caso dell’Istituto di Serra D’Aiello, rispondono alle aspettative di rinnovamento. Foto di grande impatto convivono con testi di autori politicamente impegnati, come nel caso di Ramondino.

Tornano infatti nel caso di *In direzione ostinata e contraria*, come nei prodotti editoriali precedenti alla Legge 180, immagini di sofferenza e degrado. Ugo Panella riprende primi piani di degenti in sofferenza [figg. 1 e 2], foto dei luoghi di reclusione ripresi dall’esterno [fig. 3] e dall’interno dell’Istituto [fig. 4].

I testi inseriti nel libro accompagnano lo spirito di denuncia dell’operazione: l’autrice ne *Il ragno nero* definisce le difficili condizioni dei ricoverati al Papa Giovanni come «un viaggio indietro nel tempo di vari decenni» (Ramondino 2008, p. 164), e mette in primo piano il legame fra assistenzialismo e corruzione: «una vera ragnatela di potere e burocrazia» che ha collegato i vari soggetti al «regime del voto di scambio, del ‘familismo amorale’, dell’incompetenza dei politici o delle loro



Fig. 2 Ugo Panella, in *In direzione ostinata e contraria* (2008). Su gentile concessione di Ugo Panella



Fig. 3 Ugo Panella, in *In direzione ostinata e contraria* (2008). Su gentile concessione di Ugo Panella

connivenze con interessi economici, a volte mafiosi, della malasanità» (ivi p. 165). Signorelli, da parte sua, osserva che «le reti alle finestre, molte oramai rotte e arrugginite, e le urla che riempiono l'aria segnalano da subito che dietro quelle reti vive un'umanità altra» (Signorelli 2008, p. 7).

Facciamo un passo indietro. Per capire meglio a che cosa si sta richiamando il lavoro di Panella bisogna riportare alla mente le note fotografie di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin pubblicate nel fototesto del 1969, *Morire di classe* (Basaglia 1969).

Per considerare la narrazione visuale del panorama manicomiale italiano bisogna infatti attendere le prime incursioni negli ospedali psichiatrici da parte dei fotografi e dei reporter, facilitati a partire dagli anni Sessanta dal movimento di Psichiatria democratica. Le immagini fotografiche non avevano più una funzione scientifico-diagnostica come in passato, ma diventavano piuttosto uno strumento di svelamento e di denuncia, erano destinate a un pubblico non specialistico e per la prima volta mettevano in relazione i luoghi istituzionali con i corpi che contenevano.

Sono gli anni in cui il fotogiornalismo si arricchiva di fotoinchieste e, in particolare, il fotoreportage umanitario, sviluppatosi negli anni Sessanta, vedeva l'uscita del primo libro fotografico italiano dedicato a un ospedale psichiatrico, *Gli esclusi*, pubblicato da Luciano D'Alessandro nel 1969 (D'Alessandro 1969). Realizzato all'Ospedale psichiatrico Materdomini di Nocera Inferiore con la collaborazione del direttore, Sergio Piro, la serie di fotografie aveva l'obiettivo di restituire la vera immagine dei malati all'interno dello spazio istituzionale **[fig. 5]**.

Si tratta di un libro fotografico di grande impatto, tuttavia sarà l'inserimento di numerosi testi 'di rottura' nell'altra raccolta fotografica pubblicata nello stesso anno, *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin* **[consultabili al link <https://www.2001agsoc.it/materiale/sconfinamenti/Sconfinamenti.N14.pdf>]** (Basaglia 1969), a farne il prodotto visuale di maggiore denuncia e a produrre un grande impatto sul pubblico italiano.

Si tratta infatti del primo fototesto in cui i due curatori, Franco Basaglia e Franca Ongaro Basaglia, compongono le immagini degli spazi chiusi e degradati di alcuni ospedali psichiatrici e, soprattutto, degli internati intrappolati in camicie di forza, in un dialogo a più voci con numerosi autori. Non si tratta più del commento psichiatrico puntuale, come nello scritto di Piro presente all'interno del fotolibro *Gli esclusi*, ma di una selezione di autori che, allo stesso Basaglia (che non si firma) accosta autori quali Erving Goffman, Michel Foucault, Bertolt Brecht, Franz Fanon, Luigi Pirandello, Primo Levi.



Fig. 4 Ugo Panella, in *In direzione ostinata e contraria* (2008). Su gentile concessione di Ugo Panella



Fig. 5 Luciano d'Alessandro, *Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale* (1969). Su gentile concessione di Giovanna Marini, Studio Bibliografico Marini

Sono brani narrativi, poetici, pubblicitari o saggistici che collocano *Morire di classe* in quello «scarto tra verbale e visuale» di cui parla Michele Cometa (2016 p. 73): il libro costringe il lettore alla crisi delle informazioni possedute e all'attivazione di nuovi canali interpretativi di una realtà prima invisibile, ora messa davanti ai suoi occhi e commentata da parole che in molti casi necessitano la costruzione di un nesso, la scoperta di significati altri.

Come accade ad esempio con le citazioni tratte da *Se questo è un uomo* di Primo Levi che, poste accanto alle foto degli internati, da una parte accendono il nesso fra manicomi e lager – tema oggetto in quegli anni di acceso dibattito (Del Boca 1966) –, dall'altra attivano esperienze memoriali private. *Morire di classe* aveva un obiettivo politico decisivo, «non proponeva immagini di speranza o di cambiamento» (Foot 2014, p. 172), lanciava invece un messaggio inequivocabile sulla necessità di intervenire e di chiudere gli ospedali psichiatrici, contribuendo in maniera decisiva a creare un'opinione pubblica riguardo la situazione delle istituzioni totali in Italia (Guglielmi 2018).

Ecco dunque che all'interno di *In direzione ostinata e contraria*, nell'accostamento delle fotografie di Panella con gli scritti di Ramondino, Siebert e Signorelli, si crea un legame diretto con le operazioni di denuncia degli anni Sessanta riattualizzandole e servendosi di nuove voci autoriali.

Per compiere un viaggio fototestuale in Italia che rappresenti il rapporto tra corpo e istituzione è d'altronde utile ricordare che è esistito a lungo un panorama segreto, rimasto invisibile agli occhi del mondo esterno. Le fortezze eterotopiche dei manicomi, disseminate su tutto il territorio nazionale, sono state i contenitori istituzionali di uomini, donne e bambini scomparsi tra le loro mura, a volte provvisoriamente, altre in forma definitiva, a vita. Quando nel 1978 la Legge 180 ne ha sancito la chiusura, ne erano attivi circa un centinaio, in buona parte sovraffollati. Al loro interno soggiornavano migliaia di persone – in gran parte ridotte a corpi – sottratte alla vista della società. È questo il panorama in cui si sono collocati negli anni Sessanta i primi fototesti di denuncia, le prime raccolte fotografiche che hanno avviato il processo di testimonianza visiva della situazione di drammatico degrado.

Prima di allora le raccolte fotografiche erano realizzate – da metà Ottocento – all'interno degli ospedali psichiatrici con un intento catalogatorio o scientifico-diagnostico e per un pubblico specialistico. Gli archivi degli ex nosocomi, in Italia e nel mondo, hanno prodotto e conservato grandi quantità di ritratti dei loro internati, a volte con 'doppi ritratti', realizzati prima e dopo il soggiorno coatto, a dimostrazione del presunto processo di normalizzazione della malattia mentale

realizzato dalle cure (Carli 2011). I panorami umani delineati dalle fotografie dei folli rinchiusi nei sanatori mettevano in evidenza i tratti del volto, in primo luogo, con un intento lombrosiano, e il corpo solo quando utile allo studio clinico.

Negli anni zero i corpi e i volti sono restituiti allo spettatore, come in Panella, in stati di alienazione che richiamano quel nesso moderno tra manicomio e fabbrica messo in evidenza da studi quali *The Years of Alienation in Italy* (Diazzì, Sforza Tarabochia 2019). A partire dal lavoro fotografico di Vera Maone, Ramondino ha partecipato con Rossana Rossanda a un fototesto anche su questo argomento, ribadendo la familiarità fra luoghi che, nella recente storia italiana, hanno assorbito, fagocitato e alienato centinaia di persone, per poi essere dismessi e abbandonati. Si tratta delle vicende dell'impianto dell'Ilva, a Bagnoli, aperto nel 1910 e chiuso nel 1991, mentre lo smantellamento delle strutture e la bonifica del suolo iniziavano nel 1995 (Rossanda, Maone, Ramondino 2000) [consultabili al link <https://www.veramaone.it/doc/fotografie/italsider1.html>].

Nelle foto di Maone i caseggiati abbandonati e distrutti del paesaggio postindustriale (Rossanda 2000) ricordano quelli dei manicomi dismessi, anche lì a volte si affaccia un volto laconico, sospeso tra lo sgretolamento e lo spaesamento mentre le parole di Ramondino commentano:

Nessuno di noi era mai entrato in una fabbrica, tranne una compagna che aveva uno zio chimico all'Italsider. La fabbrica era infatti un'istituzione chiusa e le mura e i cancelli che la cingevano l'appartenevano a carceri, manicomi, collegi, caserme. (Rossanda, Maone, Ramondino, 2000, p. 11)

Nella foto, un uomo abbarbicato in cima a una struttura fatiscente dello stabilimento dell'Ilva, già abbandonato, guarda in basso, verso la fotografa e verso di noi, con uno sguardo e una domanda che non possono non ricordarci quelle dei ricoverati immortalati, più e più volte, negli ospedali psichiatrici.

Bibliografia

- F. BASAGLIA, F. ONGARO BASAGLIA (a cura di), *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Torino, Einaudi, 1969.
- M. CARLI, 'Testimonianze oculari. L'immagine fotografica e l'abolizione dell'istituzione manicomiale in Italia', *Memoria e Ricerca*, 47, settembre-dicembre 2014, pp. 99-113.

- M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario', in ID., R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet 2016, pp. 69-115.
- A. DIAZZI, A. SFORZA TARABOCHIA (a cura di), *The Years of Alienation in Italy. Factory and Asylum Between the Economic Miracle and the Years of Lead*, Cham, Palgrave, 2019.
- L. D'ALESSANDRO, *Gli esclusi. Fotoreportage da un'istituzione totale*, presentazione di Sandro Piro, Milano, il Diaframma, 1969.
- A. DEL BOCA, *Manicomi come lager*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1966.
- J. FOOT, *La "Repubblica dei Matti". Franco Basaglia e la psichiatria radicale in Italia, 1961-1978*, Milano, Feltrinelli, 2014.
- M. GUGLIELMI, *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Firenze, Cesati, 2018.
- C. MAGRIS, 'Colloquio con Peppe dell'Acqua. La battaglia del cavallo che liberò i malati di mente', *Corriere della Sera*, 30 agosto 2011, <https://www.edizionalphabetait.files/142/public/rassegna_stampa/11-08-30-corriere_marco_cavallo.pdf> [accessed 2 September 2025].
- F. RAMONDINO, *Passaggio a Trieste*, Torino, Einaudi, 2000.
- EAD., 'Delle peripezie di Marco Cavallo quando andò a farsi fotografare a Sistiana', in A.M. MARINELLO (a cura di), *Trieste dei manicomi. Antologia precaria di un cambiamento epocale. Diciannove fotografi raccontano. Con testi di Franco Basaglia e Fabrizia Ramondino*, Trieste, Ultraviva editrice 1998, pp. 15-20.
- EAD., 'Il ragno nero', in F. RAMONDINO, R. SIEBERT, A. SIGNORELLI, *In direzione ostinata e contraria. Con 80 immagini di Ugo Panella*, Tullio Pironti editore, 2008, pp. 162-168.
- EAD., 'Una stagione a Bagnoli', in R. ROSSANDA, V. MAONE, F. RAMONDINO, *Bagnoli. Lo smantellamento dell'Italsider. Fotografie di Vera Maone. Testi di Rossana Rossanda e Fabrizia Ramondino*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta 2000; ora in EAD., *Modi per sopravvivere. Gli scritti politici*, a cura di M. Armiero, Roma, e/o, 2023, pp. 189-195.
- R. ROSSANDA, 'Paesaggi postindustriali', in R. ROSSANDA, V. MAONE, F. RAMONDINO, *Bagnoli. Lo smantellamento dell'Italsider. Fotografie di Vera Maone. Testi di Rossana Rossanda e Fabrizia Ramondino*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta 2000, pp. 5-9.
- A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011.
- A. SIGNORELLI, 'Scarti di speranza. Viaggio dal "San Giovanni" di Trieste al "Papa Giovanni" di Serra D'Aiello', in F. RAMONDINO, R. SIEBERT, A. SIGNORELLI, *In direzione ostinata e contraria. Con 80 immagini di Ugo Panella*, Napoli, Tullio Pironti editore, 2008, pp. 5-38.



*La fototestualità di Oliviero Toscani tra dinamiche culturali e impegno civile: dall'annuncio dei Jesus Jeans a «Colors»**

Valentina Mignano

1. Tra immagini e parole

Oliviero Toscani è stato un personaggio chiave del panorama culturale del secondo Novecento, capace di ridefinire i confini della comunicazione visiva attraverso un lavoro che sta in equilibrio tra riflessione estetica ed espressione culturale, impegno civile e politico. La sua strategia visiva si manifestò principalmente negli spazi della comunicazione commerciale, nell'ambito della quale realizzò campagne pubblicitarie con intenti innovativi, che vennero giudicati anche artisticamente dalla critica fotografica coeva (Valtorta 2008; D'Autilia 2012). In queste pagine si prova a mostrare come il lavoro di Toscani sia permeato dall'indissolubilità dell'intreccio verbo-visivo, aspetto che ne costituì il basso continuo. Nel panorama italiano non si è mai tanto parlato di piani di comunicazione promozionali come nel caso di quelle realizzate dall'artista. Ed egli, del resto, è sempre stato il primo a scrivere delle sue fotografie. Ciò che connota la sua attività è l'intrinseca capacità di fondere immagini e parole in un linguaggio unico, un ibrido in cui lo scatto fotografico si arricchisce di un discorso testuale che lo contestualizza e integra.

Il rapporto fra immagini e parole in Toscani si è manifestato attraverso la sua attività di saggista e scrittore, ambito nel quale egli attua una riflessione sempre a metà strada tra le due dimensioni mediali. Nella sua veste di saggista Toscani è capace di esprimere in maniera granitica una profonda coerenza con il messaggio espresso visivamente nelle sue fotografie, in una costante riflessione estetica sui due media. *Ciao mamma* del 1995, per esempio, è già un'analisi che mostra le immagini come elementi comunicativi intrinsecamente legati alle parole. Ricco di riferimenti

* *Data l'assenza di risposte da parte dei detentori dei diritti, non è stato possibile pubblicare in questa sede le immagini della rivista «Colors» analizzate nella seconda parte di questo saggio. L'autrice ha deciso, pertanto, di procedere eliminandole ed effettuando delle ecfrasis delle stesse.*

ecfrastici e dotato al suo interno di un inserto fotografico, il libro è un flusso di ragionamenti su politica e cultura, su razze, consumi e conflitti, che prende le mosse dalle immagini e dagli 'sguardi' delle celebri campagne da lui realizzate tra gli anni Ottanta e Novanta. La necessità di scrivere d'immagini emerge anche nel campo editoriale delle riviste. Si pensi alle collaborazioni con «Elle» e «L'Europeo» ma soprattutto all'esperienza di «Colors. A Magazine About the Rest of the World», lavori nei quali emerge un'attitudine forte nei riguardi della fototestualità: qui immagini fortemente controverse si accompagnano a testi ironici e pungenti, sempre capaci di stimolare il ragionamento dei lettori, fondendosi in un linguaggio nato dal mix unico verbovisivo e per il carattere cosmopolita, ancora poco diffuso negli anni Novanta, quando la rivista nacque. In questa esperienza editoriale immagini e testi erano mostrati nella loro sostanziale interdipendenza: le une non funzionavano senza gli altri e ambedue erano funzionali a un ragionamento critico nei confronti del presente. I due elementi, inoltre, condividevano una ricercata chiarezza comunicativa di fondo, una comune semplicità espressiva ed estetica che permetteva al magazine di essere compreso da ampie fasce di lettori sparsi in tutto l'occidente globalizzato. Il risultato fu un magazine profondamente coerente con l'etica del suo lavoro, votata alla 'rottura' dei canoni comunicativi a livello mondiale. Ci troviamo, del resto, nell'alveo della comunicazione di Benetton, un'azienda che era passata dal distretto industriale tessile veneto, dove era nata nel 1965, alla globalizzazione «certificata dalla nuova denominazione americanizzante 'United Colors of Benetton', introdotta nel 1985 e dunque bisognosa di una comunicazione delocalizzata e cosmopolita» (Bruno 2020).

Toscani ha sempre concepito la fotografia come strumento essenziale nel veicolare messaggi inconsueti e scomodi per l'impostazione borghese e perbenista di fine Novecento. La sua instancabile curiosità per la realtà, unita alla volontà di raccontare l'essere umano in tutta la sua complessità, lo portò a creare composizioni fototestuali capaci di scuotere le coscienze e catturare l'attenzione di milioni di persone. Le produzioni per la pubblicità furono il mezzo per impostare un discorso culturale a tutto tondo e divennero celebri non solo per l'impatto visivo ma anche per le polemiche e i dibattiti che scaturirono intorno a esse. Temi come i conflitti, la pena di morte, le crisi ambientali e le varie forme di diversità (etnica, di genere e orientamento sessuale, di classe e statuto sociale) sono stati affrontati con la schiettezza di chi ha fatto dell'infrangere i tabù la propria missione, rendendo singolare il suo modo di raccontare il mondo attraverso gli sguardi dell'umanità che viveva il giro di boa di fine secolo.

La fotografia di Toscani necessita di un supplemento verbale per due ordini di ragioni: in primo luogo perché si tratta di una fotografia politica. Le sue immagini rivelano uno sguardo sempre attento alle dinamiche socioculturali del secondo Novecento, periodo del quale non possono fare

a meno di mettere in risalto – sullo sfondo bianco e abbagliante dei suoi set – la complessa bellezza di ciò che stride con i canoni di un ‘discorso’ collettivo livellante. In secondo luogo, nel corso della sua carriera Toscani scrisse molte pagine sul suo lavoro visivo per rispondere alle critiche di chi mostrava sdegno nei confronti dello stile inconsueto delle sue campagne pubblicitarie. Come afferma Gabriele D’Autilia, gli anni in cui Toscani iniziò a muovere i primi passi nel mondo della fotografia sono quelli in cui la pubblicità divenne un elemento dirompente della cultura visiva nazionale (2012, p. 321). I suoi testi furono, almeno in una prima fase, un supporto esplicativo per accompagnare immagini che provavano a distruggere gli stereotipi attraverso un uso dissacrante della comunicazione di massa. Si pensi alla pubblicità dei *Jesus Jeans*, una foto che «ha creato un certo imbarazzo nell’Italieta cattolica che in quegli anni stava vivendo grandi mutamenti sociali» (Madesani 2017, p. 42). Questo annuncio può essere analizzato come ‘emblema’ foto-testuale del contemporaneo. La forma in questione costituisce una delle principali modalità attraverso cui si esprime il delicato rapporto tra immagini e parole nello spazio del fototesto (Horstkotte 2008). Viene rispettata la tripartizione dell’emblematica classica (*inscriptio, pictura e subscriptio*), mostrando come anche nel postmoderno fotografico, questi elementi siano ancora in grado di creare un gioco di rimandi visivi e testuali che costringono a una lettura «monodirezionale ancorché tripartita» (Cometa 2016, p. 93). Esplicitamente provocatoria, la fotografia del ‘lato b’ di una ragazza che fece da sfondo a questa composizione creò un contrasto stridente con il versetto evangelico, dando luogo a un cortocircuito tra codici che spiazzò i destinatari del messaggio. Tale campagna costituì uno scossone per il delicato equilibrio tra perbenismo, mondo della comunicazione e discorso cattolico, stimolando una delle più lucide riflessioni di Pier Paolo Pasolini sui cambiamenti in atto nella cultura italiana (Pasolini 1973). In questo contesto Toscani cominciò un discorso visivo-testuale che rivendicava un’aura di artisticità alla pubblicità nella temperie postmoderna. Nelle parole di Elio Grazioli:

Sono gli anni della liberazione sessuale e della disinibizione ad ogni livello, per cui il rimando a Gesù è assunto con ironia allusiva e laica, ma è la prima volta che si azzarda tanto in pubblicità e Toscani opera un salto nella sua sintesi che diventa una strategia: provocare per far discutere. (2024, p. 360)

L’artista è dunque naturalmente portato a scrivere del suo lavoro per l’ampia complessità dei suoi temi e per la necessità di stimolare un dibattito pubblico intorno a essi. Il concetto di cambiamento è il tema portante che accomuna la sua produzione, ciò investe i rapporti generazionali

e politici ma anche i concetti di ecologia, critica dei consumi, disturbi alimentari e, ovviamente, moda. In tale contesto, la poetica del fotografo dovette necessariamente giocare sul doppio codice immagini/parole come *modus operandi* che accompagnò tutta la sua carriera.

2. Omologie

Dal punto di vista stilistico le sue immagini si fondano su un minimalismo visivo che deriva dagli anni della formazione giovanile presso la Kunstgewerbeschule di Zurigo, scuola ispirata alle idee del Bauhaus. Qui Toscani imparò le basi del suo futuro linguaggio: dall'uso dei colori alla semplicità dell'impostazione formale, e comprese che la creatività poteva anche essere intesa come capacità di rompere gli schemi, un atto politico ed estetico al contempo. Una sua affermazione a tal proposito fissa in maniera icastica questa poetica visuale: «produco aforismi fotografici, paradossi. Cerco di tradurre la complessità in una sintesi spiazzante» (Toscani 2022), definizione che riassume alla lettera l'opera di un autore capace di generare un discorso dotato di grande potenza iconica: un lavoro visivo altamente riconoscibile, in grado di esprimere concetti articolati in immagini che compendiano visivamente un'intera epoca. Per dirla con Angela Madesani, le fotografie di Toscani «sono espressioni potenti del loro tempo, delle contingenze culturali, economiche, antropologiche» (2018, p. 44). Un simile linguaggio può essere avvicinato a quello di un altro grande maestro delle sinergie tra comunicazione visiva, fantasia e testualità come Bruno Munari, sempre attento alla creazione di messaggi chiari, semplici e univoci, in opposizione alla 'confusione' visiva (Munari 1968, 1997; Mignano 2022), caratteristica che il designer rintracciava in certa comunicazione pubblicitaria coeva, che generava uno spazio visivo troppo rapido e alienato: si pensi alle réclame che campeggiavano per le strade, negli stessi anni in cui lo stesso Toscani iniziava a muovere i primi passi in ambito fotografico, e al frenetico ritmo del layout delle riviste, con pagine graficamente e testualmente sempre più affollate, spinte soprattutto da intenti commerciali. Munari considerò la leggibilità delle immagini e dei testi un elemento centrale per la comunicazione visiva tout-court. Questi andò sempre alla ricerca di un'immagine il più possibile oggettiva, chiara e semplice. Tali caratteristiche saranno costantemente inseguite anche da Toscani, autore a sua volta di immagini «immediate e libere» (Madesani 2018, p. 44).

Minimalismo tutto fine novecentesco, quello del fotografo lombardo, che si sviluppa parallelamente a una scrittura diretta, concreta e chiara. Esattamente come nelle sue fotografie, fatte di

sfondi luminosi, colori decisi, sguardi penetranti e diretti, nella sua scrittura Toscani non lascia dubbi sull'obiettivo della comunicazione, sul messaggio soggiacente ai suoi scatti. È possibile affermare che esiste un rapporto di omologia strutturale (Goldman 1964; Cometa 2016) tra il codice visivo e quello testuale nel suo lavoro. A proposito del progetto *Razza umana*, ad esempio, anche se a distanza di tempo, scriveva:

Ed ecco una miriade di foto di gente sconosciuta, appartenente a ogni tipologia umana immaginabile, di tutti i paesi, le età, le etnie, le culture, le corporature. Gente che guarda in camera con le spalle al muro (...). Spesso si dice che la fotografia rubi l'anima e in effetti, se guardi bene le espressioni delle top model alla loro ventisettesima copertina... Quando invece fotografi uno per la prima volta, magari un miserabile, lui si chiede perché diavolo è stato scelto, e allora i suoi occhi trasmettono una magia. Una modella si fa guardare, mentre i personaggi di *Razza Umana* ti guardano. (Toscani 2022, p. 134)

In questo breve paragrafo la finalità del progetto del fotografo – quasi una riscrittura in chiave postmoderna dell'ambizione di August Sander di raffigurare l'intera gamma sociale del suo tempo (1929, 2002) – è esposta in una forma verbale limpida, chiara e decisa. Uno stile linguistico diretto e colloquiale, attraverso il quale l'autore-fotografo, alla stregua degli sguardi dei suoi soggetti, veicola quella stessa modalità scopica verso i suoi lettori, stimolando un contatto diretto: nessun filtro, in apparenza, nessuna distanza tra soggetto e oggetto della comunicazione. La 'trasparenza' degli sguardi dei soggetti di Toscani, del resto, è una delle costanti nella sua attività di ritrattista: si tratta di occhi che fissano l'obiettivo con decisione, che sfidano con sicurezza lo sguardo del fotografo. Nel brano la dichiarazione sul fotografico e le dinamiche dello sguardo si potrebbero collocare a pieno titolo all'interno di una riflessione critica più ampia sulla *Visual Culture* contemporanea.

In altri casi, nella sua produzione saggistica ci troviamo al cospetto di vere e proprie *ékphrasis* relative a immagini pittoriche o fotografiche. Queste diventano anche delle teorizzazioni generali sul mondo della rappresentazione e sulla dirompente forza che questo può avere nei confronti di una soggettività aperta a recepire il discorso visuale e artistico. Così l'autore in un breve frammento autobiografico relativo alla sua infanzia scrive:

A volte però in chiesa ci andavo anche io. Ed eccola lì fuori, l'arte: un affresco sul muro esterno della chiesa – la *Danza macabra* di Giacomo Borlone de Buschis. La regina morta in alto, con la corona sul teschio, il mantello a incorniciare le costole, le braccia scheletriche spalancate per abbracciare ogni destino. Sotto, gli uomini che ballavano con gli scheletri, la carne che flirtava con le ossa sulle note del

silenzio. Non serviva una preparazione teologica o iconografica per comprendere visceralmente la potenza di quelle immagini (...) lì ho intuito che ogni figura era la rappresentazione di qualcos'altro: era un linguaggio nuovo e fantastico e terribile. (Toscani, 2022, pp. 23-24)

3. *A magazine about the rest of the world*

Il fototesto costituisce nell'età contemporanea una strada particolarmente adatta alla diffusione di un messaggio che esplori temi sociali e politici (Coglitore 2022). L'equilibrio fra testi e parole è ricercato da Toscani e il suo staff sin dagli anni Novanta. Esempio emblematico di un simile bilanciamento è la rivista «Colors», da lui fondata insieme a Tibor Kalman nel 1991. Il fotografo guiderà la testata fino al 2000 mentre Kalman, ex *art director* di «Interview», dotato di un'altissima sensibilità per le immagini, lascerà il periodico dopo tredici numeri. Nato come *house organ* di Benetton, il magazine si trasformò presto in qualcosa di diverso. Si distinse subito per la capacità di diversificarsi dal panorama editoriale coevo: «un giornale senza notizie e senza star, che racconti invece le storie che gli altri tacciono, che si rivolga ai giovani di tutto il mondo» (Toscani 1995). «Colors» descrisse gli anni Novanta e i primi del Duemila pubblicando solo fatti veri e scomodi (come, ad esempio, il commercio pervasivo e scorretto del latte in polvere Nestlé in Africa). Esperimento globale pionieristico, orientato a un'amplificazione del senso dell'umanità, ha affrontato il presente con un linguaggio multimediale dirompente e inclusivo, un ibrido tra la rivista illustrata e il testo pubblicitario dove immagini molto dirette, in pieno stile Toscani, si fondono con testi sintetici, provocatori e ironici, atti a stimolare indignazione o una diversa prospettiva nei lettori del tempo. Così recitava un volantino pubblicitario che ne descriveva i tratti: «ogni due mesi un dibattito con una rivista monografica, bilingue, multiculturale, unica, che esplora il mondo al microscopio, con grandi immagini e testi concisi». Questa sinergia ha creato un linguaggio fototestuale peculiare. Dotati di una profonda coerenza d'intenti e modalità espressive, sebbene il formato delle varie uscite fosse spesso variabile, i numeri di «Colors» erano decisamente omogenei dal punto di vista del rapporto testo/immagine, confermando la convinzione di Toscani secondo cui la comunicazione efficace nasce sempre dall'interazione dinamica tra verbale e visuale.

Al fine di ottenere un risultato incisivo il fotografo ricercava la massima concisione: «preferisco ciò che è fulmineo», affermava in una delle sue pagine autobiografiche (Toscani 2022, p. 179). Componente verbale e visiva sono considerate sullo stesso piano nelle sue parole «[in *Colors*] le immagini e i testi sarebbero stati *complementari*, niente primati, niente ancelle, niente schiavi:

una sonata a due strumenti, solo arte» (Toscani 2022, p. 187). A questa endiadi di testi e fotografie bisognerà aggiungere un terzo elemento, ovvero il layout della rivista e l'utilizzo sapiente delle tecniche tipografiche. Per Toscani l'arte scaturisce infatti da un *interplay* tra fotografia, impaginazione e testo. Nel suo stile grafica e fotografia si intersecano costituendo un *unicum*. Ciò discende dalla sua formazione giovanile e dimostra anche come egli fosse già in linea con quanto scriveva W.J.T. Mitchell negli stessi anni a proposito del fatto che ciascuna forma di rappresentazione è sempre il frutto della commistione di varie forme espressive: ogni media è un *mixed media* (Mitchell 1992, 2017). Questo approccio si tradusse, nel caso di «Colors», in un linguaggio fototestuale generato grazie all'uso di immagini forti e immediate, corroborate da testi altrettanto icastici. Gli elementi sono disposti su uno spazio particolarmente coinvolgente dal punto di vista compositivo, frutto di una ricerca attenta dell'optimum comunicativo. Ciascuna delle tre componenti fornisce il perfetto assist all'altra: se, per esempio, guardando un'immagine a tutta pagina possiamo avere dei dubbi sul suo significato, il testo che l'accompagna ci spiega alla lettera l'intento della prima.

4. La Cultura di «Colors»

Com'è noto l'intento di Toscani, soprattutto nel sodalizio con Benetton, fu sempre quello del superamento delle barriere linguistiche e culturali. In «Colors» il linguaggio che deriva dall'intreccio di fotografie e testi era in grado di andare oltre il ragionamento canonico delle riviste illustrate. Ecco cosa afferma Michele Cometa a proposito di tali oggetti culturali:

Si pensi per esempio alle relazioni che si instaurano tra didascalia e immagine e più in generale tra testo e fotografia. Chiara è la tendenza, soprattutto nei primi fototesti fortemente influenzati dall'impaginazione giornalistica, a far sì che le didascalie e i testi si sovrappongano all'immagine che solo apparentemente risulta limitata da questa invadenza. Semmai l'immagine ne esce rafforzata poiché si dispiega a tutta pagina. (Cometa, 2016, pp. 90-91)

L'oggetto di studio di questo saggio rientra perfettamente nella descrizione sopra riportata. I testi del magazine non sono mere didascalie ma spunti di riflessione sulla società che non potrebbero reggersi senza l'apparato visivo e d'impaginazione della rivista. Con Giuseppe Carrara si potrebbe affermare che ci troviamo a metà strada tra la dimensione del *supplemento* e quella del *parallelismo*. Se la prima, infatti, si realizza quando «la componente visuale aggiunge informazioni

ed è fondamentale per l'interpretazione del testo», il *parallelismo* ha luogo quando testo e immagine sono portati avanti parallelamente, come rette che possono avere punti di contatto (2020, pp. 72-74). Nel periodico di Toscani, la dialettica di parole e immagini particolarmente 'scomode' situate in un layout accuratamente studiato, viene utilizzata come stimolo alla riflessione verso il pubblico edonista e consumista di fine millennio, target cui egli sempre si rivolge. Poco importa il fatto che, paradossalmente, fu proprio un *global brand* come Benetton a distribuire la rivista. La forza di questa esperienza editoriale emerge proprio dalla scelta di tematiche provocatorie, tradotte in un prodotto che utilizza testi e immagini esenti da qualsiasi forma di ossequio al *politically correctness*. Tutto ciò dà vita a una fototestualità in grado di fondere diversi linguaggi per creare nuove forme espressive. Il magazine «Colors» è diventato così il prodotto comunicativo in cui Toscani ha espresso al meglio la propria capacità di spaziare tra cultura di massa e discorso folk/popolare (Colombo, 2025), elementi ricorrenti in tutta la sua produzione. Non a caso, il concetto di 'cultura' nell'accezione più ampia del termine, quella propria dei *Cultural Studies* di origine anglosassone, è sempre al centro della produzione del fotografo (Mignano 2025).

Caso esemplare di come questa vicenda editoriale sia legata alla cultura che coniuga *folk* e *mass culture* in un discorso unitario è il numero dedicato al fumo. Qui si mostrano, accanto a fotografie delle grandi campagne Marlboro degli anni Novanta, immagini delle pratiche culturali tradizionali legate al fumo che sono ancora praticate da alcune piccole comunità geograficamente definite, che furono oggetto di alcuni reportage della rivista «Colors» negli anni Novanta. Il risultato è, nel numero preso qui in esame, un discorso culturale a tutto tondo che mette in risalto la barbarie di un Occidente capitalista che sta distruggendo il pianeta attraverso la produzione selvaggia delle multinazionali e, per contrasto, uno sguardo sul *local* delle ritualità arcaiche ancora custodite in certi luoghi periferici.

Pur con i limiti di un confronto non immediato, potrebbe essere immaginato un parallelismo tra il 'discorso' di «Colors» e quello svolto da Aby Warburg nel suo studio sul *Rituale del serpente* (1998), analizzato durante un viaggio svolto presso alcune comunità di nativi americani tra il 1895 e il 1896, e successivamente ripreso e reso oggetto di una sofferta analisi intellettuale e scientifica (lo studioso esporrà le sue riflessioni nel 1923 allo staff medico e ad alcuni pazienti della clinica psichiatrica nella quale era stato ricoverato per delle gravi turbe psichiche, facendo un enorme sforzo di sistematizzazione organica che gli valse le dimissioni dalla stessa struttura). In questo testo antropologia e osservazione delle immagini fotografiche si fondono in una 'nuova visione' che coniuga, parallelamente, cultura 'alta' e 'bassa', anticipando di decenni le acquisizioni degli studi culturali. Una tematica, oltre che una metodologia, sviluppata successivamente anche

da Ernesto De Martino (1959), nella sua accurata indagine sulle pratiche rituali lucane, di cui nel numero di «Colors» preso in esame si ravvisano delle assonanze culturali.

In una prima composizione fototestuale su un rituale legato alla nascita presso gli aborigeni d'Australia, si fa evidente il fatto che alcune usanze connesse al fumo abbiano radici ancestrali e affascinanti. Nel reportage, queste usanze sono fotografate ai fini della preservazione delle tradizioni culturali di un popolo. In una prima immagine, pubblicata a doppia pagina, è possibile vedere il rito tribale in cui alcune donne adagiano dolcemente un bambino appena nato su un cespuglio dal quale emerge una piccola nube di fumo (Paul Chesley per Grazia Neri, «Colors. A magazine About the Rest of the World», v. 21, 1997, pp. 38-39). Un simile genere di immagini, all'interno della rivista, costituisce il contraltare delle foto-denuncia che sono il principale argomento del numero. Se da un lato il fumo di sigarette e gas di scarico è la *pars destruens* del tipico discorso globalizzante e tossico, dall'altro esistono pratiche legate al sacro che fanno uso dello stesso elemento per celebrare una ritualità in via d'estinzione. In questi casi «Il fumo è Dio», come recita il testo che si incardina nella stessa composizione visuale. Le immagini di queste pagine sono piene di silenzio, esaltano in positivo il risvolto 'locale' dell'uso tradizionale e mostrano con estremo rispetto la culturalità di popoli che vivono ai margini delle 'magnifiche sorti progressive' del capitalismo di fine millennio. Nell'ulteriore didascalia che accompagna la fotografia si spiega che si tratta di una cerimonia matriarcale svolta in una comunità di aborigeni, qui le protagoniste celebrano l'arrivo di un nuovo membro immergendolo nel fumo prodotto dalla combustione dei rami di un albero locale; alla fine «la madre benedice il figlio a nome di tutte le donne della famiglia versando sul fuoco il latte strizzato dal proprio seno». Il rituale approfondito in queste pagine di «Colors» presenta diverse corrispondenze, ancora una volta, con alcune pagine di De Martino, che nella sua indagine sui rituali lucani si concentrò molto su quelli apotropaici di nascita e sulla fascinazione dell'allattamento (1959, pp. 46-62). Significativamente, e non senza una certa ironia, la didascalia che spiega il servizio fotografico nel numero di «Colors» in questione recita: «in alcuni paesi il fumo va al di là delle sigarette e dei gas di scarico», a sottolineare la sacralità che da tempo immemore lega un certo tipo di fumo alle cerimonie liturgiche a qualsiasi latitudine.

Nella doppia pagina mostrata in un'altra pagina, è possibile vedere ancora un cerimoniale legato al mondo del fumo, in questo caso è dominante l'uso di un cromatismo fucsia intenso negli abiti delle ragazze che campeggiano in primo piano, colore solo lievemente mitigato nel settore destro dalla raffigurazione del fumo che si sprigiona dagli incensi del rituale. I colori accesi di indumenti, accessori e fiori sembrano quasi richiamare il tipico stile delle campagne realizzate da Toscani per Benetton (notevole è anche il contrasto tra il rosa acceso degli abiti e un nastro giallo che passa tra

le mani delle protagoniste), con la differenza che in queste ultime i soggetti guardavano dritti in camera, mentre in questa immagine le ragazze hanno gli occhi chiusi per via della *trance* determinata dal contesto rituale: uno sguardo 'negato', altrettanto significativo se messo a confronto con gli sguardi in camera delle modelle occidentali (Mike Nichols per Magnum, «Colors. A Magazine about the Rest of the World», v. 21, 1997, pp. 44-45). La breve didascalia che accompagna lo scatto, oltre a spiegare le finalità del culto, mette in risalto anche le dinamiche sinestetiche che fanno appello a una dimensione olfattiva che richiama il profumo: «Quando sono possedute dallo spirito della divinità, le danzatrici cadono in trance durante la cerimonia (...), liberando in tal modo il loro villaggio dagli spiriti maligni. L'odore dolciastro dell'incenso alla rosa serve ad attirare la divinità facendola scendere dal cielo».

Diverso è il discorso quando si tratta della pratica contemporanea e globalizzata dell'inalare tabacco per mostrarsi *cool*. L'immagine della rivista in questo caso diventa il discorso portante di una denuncia che vuole smascherare la banalità della coazione tossica all'inalazione di tabacco come *status symbol*, gesto anacronistico già negli anni Novanta del secolo scorso. In questo caso, i testi che accompagnano le foto a doppia pagina sono frasi disturbanti che vogliono mettere in crisi i lettori occidentali, smascherando l'ingenuità conformista di molti dei loro comportamenti attraverso il gioco di rimandi tra testi e immagini. Ciò accade ad esempio nel sostanziale cortocircuito che si genera tra l'inquietante fotografia di una foresta tropicale che, andando a fuoco, viene fagocitata da nubi di fumo fittissimo e la frase che vi campeggia, tratta dall'intervista a una giovane addetta agli acquisti di nazionalità portoghese, che spiega il motivo per cui è solita fumare: «adoro la sensazione del fumo che mi riempie i polmoni» (Garcia per Saba-REA, «Colors. A Magazine about the Rest of the World», 21, 1997, pp. 2-3).

Qualche pagina dopo, sullo sfondo aereo azzurrissimo di una zona industriale invasa dai vapori delle ciminiere, si staglia la frase di una burocrate tunisina: «la prima sigaretta mattutina mi dà una sensazione di sollievo: è come cenare durante il Ramadan» (Alon Reininger per Contact Press Image, «Colors. A Magazine about the Rest of the World», v. 21, 1997, p. 5). Ancora una volta il fototesto mette insieme il più critico risvolto dell'industrializzazione e la tradizione musulmana per eccellenza, in un accostamento che gioca sul confine tra inquinamento atmosferico su larga scala e il piacere privato dell'accendere una sigaretta: il primo viene qui mostrato visivamente, il secondo tramite la scrittura. Il numero è densissimo di ulteriori ed espliciti riferimenti verbo-visivi alle gravi disfunzioni che il fumo può causare nell'organismo umano, spiegati con dovizia di riferimenti testuali che attingono dalla letteratura medico-scientifica in merito, oltre che al mondo della comunicazione pubblicitaria.

«Colors» imposta, in ultima analisi, un discorso tipicamente *culturalista* che condensa su un unico supporto cultura visuale, antropologia, critica di costume e politica. Scrittura e immagine si fondono qui in un discorso creativo che fa dell'interdisciplinarietà la sua cifra dominante, al fine di trasmettere un messaggio politico forte e anticipando la cifra multimediale della comunicazione contemporanea.

5. Denuncia, impegno politico e nuovo umanesimo

Negli anni edonisti e spensierati che precedono la crisi economica di fine millennio, Toscani si fa promotore di un appello all'impegno rivolto alla 'generazione del disimpegno' (Grazioli 2024, p. 362). «Colors» costituisce la summa di ciò che per Toscani è l'impegno civile in una realtà sempre più complessa, caleidoscopica e frammentata. La contemporaneità mostrata in questa vicenda fototestuale è estremamente cruda, ma non potrebbe essere altrimenti per un fotografo che ha fatto della denuncia il suo *leitmotiv*, nelle sue parole: «è il mondo a essere estremo. Le persone devono saperlo, quanto è estremo: senza immagini estreme è come se il nostro mondo – estremo – non esistesse» (Toscani 2022, p. 202). Heideggerianamente è come se la realtà si desse a noi solo in quanto immagine-mondo, ecco perché il fotografo prosegue affermando che «sono le immagini a creare la realtà. Se non vediamo le immagini, è come se la realtà per noi non esistesse» (*ivi*, p. 199) ma tutto ciò nel lavoro del fotografo è sempre strettamente connesso alla dimensione verbale.

Attraverso la sua sterminata opera fotografica, Oliviero Toscani non ha solo prodotto immagini, egli ha anche riflettuto pubblicamente sul senso di ognuna di esse oltre che sul ruolo della fotografia come agente di cambiamento sociale. A proposito del parallelo tra il mestiere del fotografo e quello dello scrittore, nelle sue *Dichiarazioni* Duane Michals asseriva che «nel momento in cui ci rivolgiamo a noi stessi, nel momento in cui NOI diventiamo la fonte di una fotografia, così come uno scrittore è fonte di ciò che scrive, allora nasce un'enorme responsabilità e un enorme pericolo» (Michals, 1983). Tale riflessione non può che rimandare al 'rischio' assunto dal fotografo di origini lombarde in ciascuna delle sue avventure visive. La tensione verso la messa in discussione dello *status quo* e la ricerca di una verità spesso scomoda si inseriscono in quello che Edgar Morin ha definito in seguito come «nuovo umanesimo globale» (2015), di cui Toscani è da considerarsi un attuttore implicito. Egli ha dato vita a un discorso verbo-visivo sul senso della realtà, lo ha fatto attraverso le sue fotografie ma anche con le numerose interviste, i saggi, i programmi

radiofonici e, di recente, anche attraverso la forma del podcast, tecnologia che si rivela in grado di coniugare *ékphrasis* e oralità nell'epoca dei new media. «Non sono obiettivo», è questo il calzante titolo del prodotto audio di Toscani, costituisce una lunga esposizione delle storie che stanno dietro ai suoi celebri scatti, ai fatti che li hanno ispirati ma soprattutto una riflessione estetica che dalla descrizione verbale delle immagini prende costantemente le mosse.

Con Andrea Cortellessa (2011) a proposito di Toscani possiamo parlare di un *tennis neurale* tra saggistica e fotografia che si espande in trame culturali imprevedibili: dalla moda alla politica, dai mass media alle dinamiche di genere, dalla pena di morte all'inquinamento passando per guerre e disturbi alimentari. Sfogliare le pagine dei numeri di «Colors», oggi, sembra un atto di resistenza un po' vintage, gesto che ci riconnette a un passato recente in cui le immagini fotografiche erano, ancora per pochissimo, esclusivamente fissate su un supporto cartaceo. Ma le immagini di Toscani sono esistite e continueranno a farlo anche nell'era del *post-fotografico* (Fontcuberta 2018; Grespi, Villa, 2024), forse in forme che non possiamo ancora immaginare, e continueranno a insegnarci che esistono modi altri di guardare alla realtà, modi che sono creativi, unici e contraddittori e profondamente umani.

Bibliografia

M. W. BRUNO, 'Che cos'è un maestro in fotografia? Oliviero Toscani e/o Tano D'amico', *Fata Morgana Web*, 26 luglio 2020, <<https://www.fatamorganaweb.it/oliviero-toscani-tano-damico/>> [ultimo accesso 25 maggio 2025].

G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020.

R. COGLITORE, 'Il cancro e l'eroticismo: l'uso della malattia in Annie Ernaux', in M. COMETA (a cura di), *Autopatografie. Cura e narrazioni di sé*, Palermo, Palermo University Press, 2022, pp. 63-95.

F. COLOMBO, *Lezione sulla cultura popolare*, Milano, Vita e pensiero, 2025.

M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti, Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115.

ID., *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016.

A. CORTELLESA, 'Tennis neurale. Tra letteratura e fotografia', in M.V. MARINI CLARELLI, M.A. FUSCO (a cura di), *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-2000*, Milano, Electa, 2011, pp. 34-59.

G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia*, Torino, Einaudi, 2012.

E. DE MARTINO, *Sud e magia* [1959], Milano, Feltrinelli, 2011.

J. FONTCUBERTA, *La furia delle immagini* [2016], Torino, Einaudi, 2018.

- L. GOLDMAN, *Per una sociologia del romanzo* [1964], Milano, Bompiani, 1967.
- E. GRAZIOLI, *Due paradigmi per arte e pubblicità: Oliviero Toscani e Davide Mosconi*, in G. FIORENTINO, M. MAFFIOLI, R. VALTORTA (a cura di), *Storie della fotografia in Italia*, Milano, Pearson, pp. 359-367.
- B. GRESPI, F. VILLA, (a cura di), *Il postfotografico. Dal selfie alla fotogrammetria digitale*, Milano, Einaudi, 2024.
- S. HORSTKOTTE, 'Photo-text Topographies. Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron', *Poetics Today*, 29, I, 2008, pp. 49-78.
- A. MADESANI, *Un visionario del nostro tempo*, in S. CRISANTI, N.O. CAVADINI (a cura di), *Oliviero Toscani. Immaginare*, Ginevra, Skira, 2017, pp. 41-50.
- M.V. MARINI CLARELLI, M.A. FUSCO (a cura di), *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-2000*, Milano, Electa, 2011.
- V. MIGNANO, 'Le Fotocronache di Bruno Munari tra fotografia e comunicazione', in R. COGLITORE (a cura di), *Ai margini della scrittura. Narrare con le immagini*, Palermo, Palermo University Press, 2022, pp. 118-149.
- EAD., 'Cortocircuiti visivi tra consumi, etnie e culture', *Fata Morgana Web*, 20 gennaio 2025, <https://www.fatamorganaweb.it/in-ricordo-di-oliviero-toscani-pirata-pop-della-comunicazione/> [ultimo accesso 26 agosto 2025].
- D. MICHALS, 'Aussagen', *Camera Austria*, n. 11-12, Graz, 1983, pp. 45-58.
- W.J.T. MITCHELL, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, Milano, Raffaello Cortina, 2017.
- E. MORIN, *Insegnare a vivere. Manifesto per cambiare l'educazione*, Milano, Raffaello Cortina, 2015.
- B. MUNARI, *Design e comunicazione visiva. Contributo a una metodologia didattica*, Milano, Laterza 1968.
- ID., *Le Fotocronache. Dall'isola dei tartufi al qui pro quo*, Mantova, Corraini, 1997.
- P.P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975.
- A. SANDER, *Antlitz der Zeit*, Munchen, Transmare Verlag, 1929.
- ID., *Menschen des 20. Jahrhunderts. Gesamtausgabe in sieben Bänden*, a cura di S. LANGE, G. CONRATH-SCHOLL, München, Schirmer/Mosel, 2002.
- O. TOSCANI, *Ciao Mamma*, Milano, Mondadori, 1995.
- O. TOSCANI, E. ARGANTE, *Creativo sovversivo*, Roma, Salerno, 2008.
- O. TOSCANI, *Ne ho fatte di tutti i colori. Vita e fortuna di un situazionista*, Milano, La nave di Teseo, 2022.
- R. VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.
- A. WARBURG, *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio* [1984], Milano, Adelphi, 1998.



| *#Atelier*



Genius Loci. La casa dell'Odin Teatret: *per un atlante fototestuale della memoria*

Doriana Giudice

Catturare, immortalare e restituire lo 'spirito del luogo' della casa d'arte di un teatro di sperimentazione e di ricerca come quello incarnato dall'Odin Teatret da ormai sessant'anni non è impresa semplice. Gli appassionati e audaci Francesco Galli (architetto, fotografo e documentarista), Eugenio Barba (regista e fondatore dell'Odin Teatret nel 1964) e Julia Varley (storica attrice del gruppo) vi sono riusciti attraverso la pubblicazione del volume fototestuale intitolato *Genius Loci. La casa dell'Odin Teatret* (edito da Odin Teatres Forlag nel 2020) dapprima in inglese e poi nella traduzione italiana e spagnola.

Il libro **[fig. 1]** – volto a restituire la complessità di uno spazio teatrale oggi scomparso e dedicato «a tutti coloro che hanno costruito l'Odin Teatret e al “popolo segreto” che lo ha amato», come indicato nel frontespizio – accoglie in copertina una fotografia di Galli raffigurante uno degli alberi del luogo, fasciato da una sciarpa color oro su uno sfondo di foglie dai toni caldi, la cui composizione grafica è stata curata da Silvia Formenti. Il testo è costituito, in larga parte, da una sezione intitolata *Guida al genius loci dell'Odin Teatret* che comprende 130 scatti autoriali 'rigorosamente a colori' di Galli – come richiesto dal regista al fotografo –, il quale ne ha curato anche il progetto grafico. Le foto sono inframezzate da 29 brevi ed evocative riflessioni di Barba rese in corsivo, insieme alle didascalie descrittive dei vari luoghi del teatro-casa redatte dal fotografo-autore con l'aiuto di Barba e Varley. Di seguito alla guida si trovano poi un saggio di Varley intitolato *Muri che parlano*, corredato da 8 disegni raffiguranti alcuni dei luoghi della casa-teatro; una sezione dal titolo *Da fattoria a teatro: piante, mappe e disegni* con raffigurazioni dell'Odin Teatret dal 1966 al 2020; un saggio di Galli intitolato *Porte sensibili* e una sezione finale dedicata al lavoro di Barba e dell'Odin che include il manifesto per la fondazione (1964), la lettera di commiato (2020), la dichiarazione per il futuro (2010) e un breve *curriculum vitae* dell'Odin Teatret.

Genius Loci. La casa dell'Odin Teatret, proponendo le fotografie dei luoghi originari della compagnia più che quelle delle persone che la compongono – sono solo due le foto che raffigurano il gruppo teatrale nel 2009 e poi nel 2020 e che chiudono l'apparato fotografico di Galli –, può essere inquadrato dentro un preciso modello fototestuale, ossia quello di un piccolo 'atlante della memo-

ria' che prende la «forma del racconto di viaggio, del *reportage*, del *nostos* in uno spazio che si è trasformato nel tempo» (Rizzarelli 2019) e che, in questo caso specifico, ha perso la sua funzione originaria.

L'Odin Teatret – è opportuno, a questo punto, ricordarlo – è stato fondato il primo ottobre 1964 da Barba e da quattro aspiranti attori rifiutati dalla scuola teatrale di Stato di Oslo che nel 1966 pensarono bene di trasferirsi a Holstebro in Danimarca – dove non esisteva ancora un edificio teatrale – per dare vita al Nordisk Teaterlaboratorium in una fattoria in disuso chiamata *Særkær* ('particolarmente cara' in danese) a due chilometri dalla cittadina di 16.000 abitanti: lì, al posto della stalla delle mucche e del lungo porcile, sorgerà quell'edificio bizzarro e dall'indiscutibile austerità scandinava che ha rappresentato la casa dell'Odin Teatret fino al 31 dicembre 2020 e di cui Galli, nel suddetto volume, ci consegna una ricca testimonianza fotografica.

Non è la prima volta che il fotografo viterbese collabora con l'Odin Teatret o che si cimenta in simili operazioni: da anni, infatti, è un osservatore privilegiato del gruppo teatrale e lo segue non solo in Danimarca, ma anche in varie parti del mondo, realizzando documentazioni fotografiche e video sull'attività pedagogica e creativa di Barba. Dai suoi scatti emerge il vivo interesse per il teatro, per l'architettura, per l'antropologia, per l'etnografia e, non ultimo, per il paesaggio.

Le passioni di Galli sono le stesse che trapelano da ogni angolo, stanza, corridoio, sala, deposito del teatro-casa dell'Odin e trovano una naturale consonanza con l'energia visionaria di Barba, il quale accoglie con entusiasmo il progetto di creare un racconto visivo e testuale della sua *Heimat*, confluito in un fototesto che prosegue, riadattandola, la tradizione delle precedenti operazioni realizzate dal regista salentino insieme allo studioso Nicola Savarese.

Già nei due volumi, ricchissimi di immagini eterogenee e di difficile catalogazione, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale* (Edizioni di Pagina, 2001) e *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore* (Edizioni di Pagina, 2017), infatti, Barba e Savarese sperimentavano l'utilizzo di fotografie, disegni e rappresentazioni visive come accompagnamento evocativo e insieme didascalico della narrazione sulle tecniche dell'attore.

Anche in *Genius Loci. La casa dell'Odin Teatret* l'apparato visivo – in questo caso più fotografico che iconografico – è fondamentale. Gli scritti di Barba e le fotografie di Galli, infatti, interagiscono tra loro creando un gioco di rimandi tra testo e immagine e dei corto circuiti efficaci. La sequenza delle fotografie documentarie scattate da Galli – talvolta da diverse prospettive – e la loro successiva impaginazione creano un vero e proprio montaggio drammaturgico, realizzato dal fotografo grazie ai preziosi consigli di una guida d'eccezione come quella di Barba, ultimo carismatico Maestro occidentale del Teatro del Novecento.



Fig. 1 Eugenio Barba, Francesco Galli e Julia Varley, *Genius Loci. La casa dell'Odin Teatret*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 2020, fotografia di Francesco Galli, layout di Silvia Formenti, copertina del volume

Non è di per sé rilevante il fatto che persone di differenti tradizioni e provenienze si riuniscano per fare teatro. Interessante è chiedersi perché questo avvenga. Mi sembra che i motivi possano essere due e completamente opposti. O perché le loro differenti identità culturali si combinano in una complementarità di varie specializzazioni, suddivisioni di compiti e organizzazione del lavoro. Oppure per il bisogno di allontanarsi ciascuno dalla propria prospettiva originaria, di andare dalla propria terra e dalle proprie radici, per creare una nuova Heimat, una casa d'arte, un mondo diverso. Mondo minuscolo, ma microcosmo e microsocietà.



Fig. 2 Eugenio Barba, Francesco Galli e Julia Varley, *Genius Loci. La casa dell'Odin Teatret*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 2020, pp. 8-9, fotografia di Francesco Galli, l'ingresso all'Odin Teatret

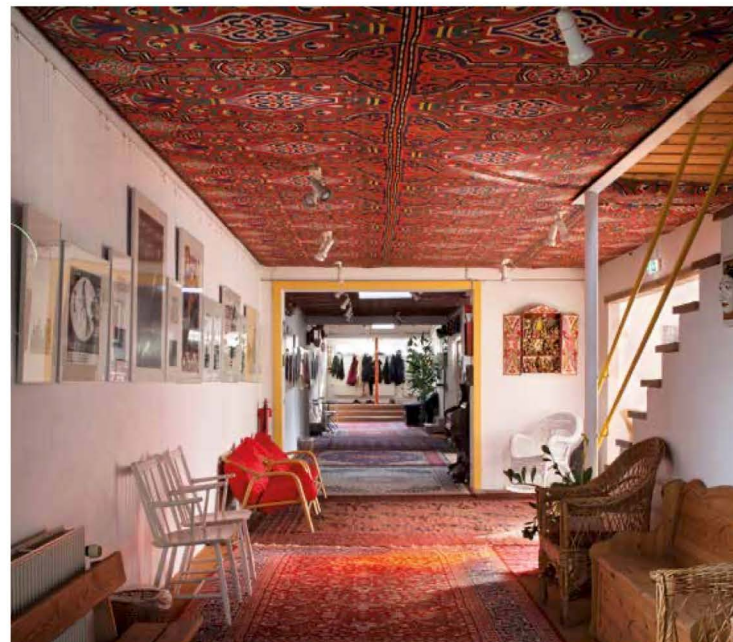
L'ingresso all'Odin Teatret.

Si genera così un percorso visivo che segue la geografia e l'architettura della sede dell'Odin Teatret a partire dagli spazi esterni abbelliti da bassorilievi, statue di legno e di pietra, una barca da pesca balinese, bandiere filiformi chiamate *umbu-umbul* e un'altalena sotto la quale gli attori dell'Odin «hanno seminato le loro ombre»; nascosti nella terra, infatti, «riposano costumi e oggetti di scena di cinquant'anni di spettacoli e lavoro» (Barba, Galli, Varley 2020, p. 38). Il vialetto [fig. 2] che conduce all'entrata principale del teatro – «una strada su cui viaggiare per incontrare gli altri», commenta Barba nella sua didascalia – è incorniciato da alberi fasciati da sgargianti tessuti in rosso, giallo e viola come nei templi della Cambogia e impreziosito da un grande arco rosso in stile giapponese e da un gigantesco cavallo blu piazzato davanti al laboratorio tecnico; si intravedono poi una torre con finestre irregolari – tradizionale porta d'accesso giapponese che conduce a un'area sacra – e una cupola di zinco. L'ispirazione è tipicamente orientale e ciò non stupisce data la concezione teatrale di Barba, espressa in una delle sue riflessioni intrise di poetiche metafore contenute nel volume:

Il teatro è la nostra isola galleggiante, l'incerto terreno che affonda sotto i nostri piedi appena smettiamo di coltivarlo. Ma è anche il santuario che permette l'incontro, il superamento dei limiti personali, la fioritura della nostra differenza. (2020, p. 22)

È lo stesso Galli a raccontare di come, al di là della già esplicitata passione per l'universo teatrale di Barba, sia stato affascinato dalla particolarità di uno spazio teatrale che non è quello convenzionale occidentale, ma piuttosto quello di un luogo in cui tutto «è estremamente flessibile e malleabile in funzione delle necessità, delle situazioni, delle persone» (2020, p. 212). Di conseguenza, «le successive trasformazioni, le addizioni di nuovi volumi e i rinnovati assetti logistici hanno configurato una particolare disposizione interna» (2020, p. 208) rendendo gli spazi del teatro molto duttili, «adatti e adattabili sia per il lavoro individuale che per la società e l'aggregazione (2020, p. 212). Il teatro dell'Odin infatti, spiega Varley, non è stato costruito in base a un disegno prestabilito, ma è cresciuto aggiungendo dei pezzi secondo le occasioni:

una piccola sala in più per le prove, una casetta per accogliere i partecipanti di un seminario, una sala più grande per uno spettacolo che è cresciuto troppo durante le prove, la nicchia dove si erge “la pietra che canta” dello scultore italiano Pinuccio Sciola, i due leoni balinesi di granito che proteggono l'entrata, i depositi per scenografie e oggetti degli spettacoli ancora in



Il foyer dell'Odin Teatret, a terra tappeti orientali sono stesi sopra quelli in fibra di noce di cocco che originariamente ricoprivano i pavimenti.

Fig. 3 Eugenio Barba, Francesco Galli e Julia Varley, *Genius Loci. La casa dell'Odin Teatret*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 2020, pp. 48-49, fotografie di Francesco Galli, il foyer dell'Odin Teatret (a terra tappeti orientali sono stesi sopra quelli in fibra di cocco che originariamente ricoprivano i pavimenti)

repertorio sempre più numerosi, la stanza sopra il vecchio silo in onore a Sanjukta Panigrahi, una nuova cucina (ore ce ne sono tre), altre docce, un secondo piano per accogliere gli archivi e chi li usa, il ripiano per cambiare pannolini ai bambini, la stanza con la moviola e poi quella per i video, la sala Musica che diventa refettorio durante le Odin Week Festival, la panchina rossa usata per le pause quando c'è il sole, l'altalena nel prato di fronte ad Epidauro, l'anfiteatro all'aria costruito su un fossato pieno d'acqua che dopo un nubifragio quest'estate si è sopraelevato fluttuando sul laghetto come una vera isola galleggiante. (2020, p. 169)

L'edificio danese appare, ad una prima occhiata, «un labirinto di spazi dalla logica misteriosa» (Varley 2020, p. 166) nel quale si susseguono corridoi, soffitti, torri, nicchie, mansarde e scale a chiocciola che portano a uno spazio, poi a un altro e poi di nuovo al punto di partenza. In questo teatro a conchiglia, dalla «profondità di spirale infinita» (Varley 2020, p. 167), siamo accompagnati dall'occhio fotografico di Galli che riesce a orientarsi molto bene: probabilmente perché, come spiega nel suo saggio, «essendo nato e vissuto in una città di origine medioevale» (2020, p. 208), Viterbo, lo spazio che si attorciglia su sé stesso lo trova molto familiare.

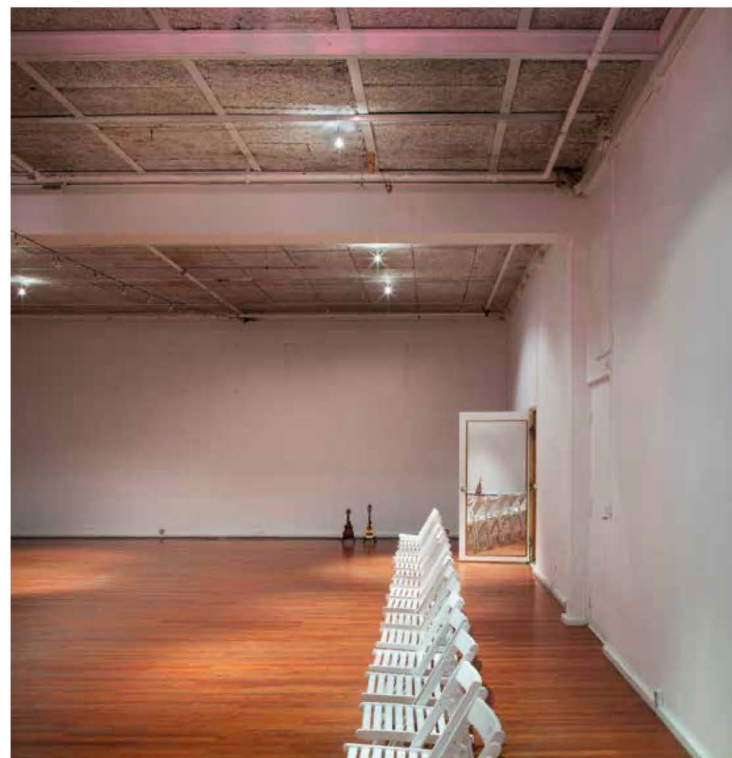
Forse è anche per questo che Galli riesce a diventare non solo regista di questa insolita *'pièce* fotografica' dedicata alla casa dell'Odin Teatret, ma anche «scrittore del catalogo, allestitore delle sale, guida del museo», come scrive Lavinia Torti nel suo saggio a proposito di *Autoritratto nello studio* di Giorgio Agamben (2020, p. 223). Pur fotografando un luogo che non gli appartiene direttamente – come accade, invece, nel caso del filosofo italiano – il fotografo viterbese diviene in questa sede, in modo simile allo scrittore, «l'allestitore di uno spazio espositivo, ove tale spazio è l'oggetto-libro» (Torti 2020, p. 217) e, pagina dopo pagina e fotografia dopo fotografia, ci restituisce il racconto di questo inconsueto e paradossale 'santuario' teatrale. Scopriamo così che, quel luogo dall'aura mistica, ha accolto «persone di differenti tradizioni e provenienze» (Barba 2020, p. 8) che hanno deciso di riunirsi proprio lì («erigiamo una casa e la chiamiamo teatro», 2020, p. 6) per soddisfare il «bisogno di «allontanarsi ciascuno dalla propria prospettiva originaria, di evadere dalla propria terra e dalle proprie radici, per creare una nuova *Heimat*, una casa d'arte, un mondo diverso» (2020, p. 8).

Il lettore-spettatore, affidandosi alla guida del fotografo-artista, non solo entra dentro al fototesto di Barba, Galli e Varley, ma riesce persino a orientarsi dentro la sede dell'Odin Teatret che, ad un primo sguardo, appare come un vero e proprio caleidoscopico contenitore di scatole cinesi, un mondo a sé stante con proporzioni, disposizione e forme diverse rispetto all'architettura di un teatro tradizionale, a partire dal foyer del piano terra [fig. 3]. Questo 'luogo dell'attesa', denominato



L'uscita di sicurezza della sala Bianca fronteggia la torre di Sanjukta.

64



La sala Bianca illuminata.

65

Fig. 4 Eugenio Barba, Francesco Galli e Julia Varley, *Genius Loci. La casa dell'Odin Teatret*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 2020, pp. 64-65, fotografie di Francesco Galli, la sala Bianca illuminata

da Barba «spazio delle aspettative» (2020, p. 51), funge da biglietto da visita dell'intero edificio e non ci riporta propriamente all'immagine canonica di un teatro, quanto piuttosto a quella di «una mansione di famiglia dove ogni dettaglio custodisce una storia» (Varley 2020, p. 165).

Il foyer, infatti, si presenta adornato da tappeti orientali di vari stili e grandezze sui pavimenti, teli con vividi disegni rossi-blu-bianchi provenienti dall'Egitto sui soffitti, pareti e corridoi tappezzati da fotografie degli spettacoli, maschere da diverse parti del mondo e manifesti originali del teatro di Mejerchol'd, del Berliner Ensemble, del Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski, di Kazuo Ohno e di molti altri gruppi teatrali e ancora, cartelloni delle *tournées* dell'Odin Teatret, delle sessioni dell'ISTA (International School of Theatre Antropology), della *Festuge* – Settimana di Festa insieme a quadri, altarini e strane figure.

Ripercorrere l'intera struttura di Holstebro in questa sede sarebbe pretenzioso, ma non possiamo non soffermare un attimo il nostro sguardo sui luoghi più specificatamente teatrali del teatro-casa: la sala Bianca, la sala Nera, la sala Rossa del piano terra – la Sala Blu al primo piano. Sono gli spazi ideati da Barba e realizzati con l'assistenza tecnica di architetti e muratori per sperimentare gli effetti provocati sugli spettatori dalla deprivazione degli stimoli. Barba, infatti, «influenzato dalla lettura degli esperimenti del neuropsicologo russo Alexander Luria», trasforma la stalla delle mucche in uno spazio nudo dipinto totalmente di un colore, «soffitto e pavimento compresi, pronto ad evocare qualsiasi trasformazione e tipo di relazione», immaginando di disorientare gli spettatori rendendoli «più suscettibili agli effetti emotivi dello spettacolo» (Varley 2020, p. 172).

Entriamo anche noi dentro quelle 'scatole' [figg. 4-5], ognuna di un colore diverso, in punta di piedi e rigorosamente scalzi, per assistere – in religioso silenzio – al *training* fisico degli attori e delle attrici dell'Odin Teatret, ai loro seminari o alle prove dei loro spettacoli facendoci trasportare dalle parole di Barba, il quale ci suggerisce che, dentro quelle sale 'magiche', tutto può accadere:

Il teatro permette di sperimentare come servirsi delle illusioni senza che le illusioni si servano di noi. Fare teatro vuol dire vivere in uno spazio di incanti, creare arcipelaghi d'isole fatate, tragiche o grottesche, specchi del mondo che conosciamo o mondi dissimili dal reale fino al delirio fantastico. Isole in cui orientarsi o labirinti in cui nulla appare certo. Ma dopo ogni incanto, la bacchetta magica deve essere spezzata e gettata via, ogni sera, dopo l'ultima scena. (2020, p. 62)

*L'aspirante attore dovrebbe vivere la sua giornata come se fosse l'ultima e, al tempo stesso, come se avesse di fronte a sé tutta l'eternità.
Gli dei se ne sono andati. Siamo vascelli ebbri portati da correnti oscure. Eppure ho un credo: solo misurandomi con gli altri posso dare un senso alla casa che brucio e individuare nelle ceneri il cammino verso la mia differenza.*

La sala Rossa durante un seminario.

74



75

Fig. 5 Eugenio Barba, Francesco Galli e Julia Varley, *Genius Loci. La casa dell'Odin Teatret*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 2020, pp. 75-75, fotografia di Francesco Galli, la sala Rossa durante un seminario



Il camerino di Julia Varley.

87

Fig. 6 Eugenio Barba, Francesco Galli e Julia Varley, *Genius Loci. La casa dell'Odin Teatret*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 2020, pp. 86-87, fotografie di Francesco Galli, il camerino di Julia Varley

La casa dell'Odin Teatret non accoglie, però, soltanto spazi specificatamente teatrali: ci sono, infatti, anche «luoghi dove cucinare, mangiare, riunirsi leggere, scrivere» (Varley 2020, p. 166). All'Odin Teatret lo spazio fisico, infatti, «è pensato per accogliere ed essere vissuto durante ventiquattro ore e ogni dettaglio rivela e stimola una continuità di relazione»; potremmo dire, quindi, che l'intero edificio «è organizzato più per chi abita il teatro – per gli attori – che per gli spettatori» in un «intreccio incongruo di zone dove i suoi abitanti permanenti – gli attori, il regista e gli altri collaboratori – trascorrono il giorno e spesso anche le notti tra le più svariate attività» (Varley 2020, p. 166), senza dimenticare i loro visitatori temporanei: gli spettatori.

Proseguendo il nostro cammino, incontriamo così alcuni degli 'spazi quotidiani' che dimostrano «quanto sia il tempo – il tempo del lavoro, della festa, dello spettacolo, del riposo – a modificare e plasmare lo spazio e non viceversa» (Galli 2020, p. 213): una delle tre cucine del teatro, uno dei dodici gabinetti del teatro, il laboratorio tecnico, l'ufficio dell'amministrazione, la sala Musica che durante i seminari si trasforma in sala da pranzo, la sartoria e, ultimi ma non certo per importanza, i camerini degli attori che, pur con aspetti diversi, appaiono come «piccoli musei, pieni di oggetti e ricordi» (Varley 2020, p. 166). Il camerino di Varley (posto al piano terra) e l'ufficio di Barba (collocato al primo piano, vicino alla stanza dove viveva Grotowski quando visitava l'Odin Teatret), ad esempio, sono colmi «di oggetti, tessuti, maschere che ricordano spettacoli, viaggi, persone» (Varley 2020, p. 176), ma anche di fotografie, libri, costumi di scena, financo marionette e statue di cartapesta [figg. 6-7].

Dalla sterminata mole di ricordi accumulati tra quelle mura che hanno accolto le energie di persone provenienti da ogni parte del Mondo capiamo, quindi, quanto l'Odin Teatret abbia rappresentato «un luogo del fare» nel quale si sono mescolati, nello stesso spazio, «artigianato e pensiero, tecnica e estetica, poesia e militanza» (Galli 2020, p. 210), ma anche «disciplina e libertà, rigore e curiosità, apertura e saggezza» (Varley 2020, p. 189):

È un teatro, ma anche un luogo di incontri e scambi, una biblioteca, un archivio unico per approfondire una ricerca teorica, storica o pratica, un rifugio dove svolgere un processo di maturazione per uno spettacolo, sviluppare l'immaginazione e la creatività, l'autonomia e la libertà di pensiero, inventare piani arditi e metterli alla prova. È il *qui* e *ora* dove ognuno incontra sé stesso in ogni ora del giorno e della notte, e accoglie i viandanti casuali e i pellegrini che bussano alla porta. (Varley 2020, pp. 166-167)



Fig. 7 Eugenio Barba, Francesco Galli e Julia Varley, *Genius Loci. La casa dell'Odin Teatret*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 2020, pp. 130-131, fotografie di Francesco Galli, l'ufficio di Eugenio

L'Odin Teatret, infatti, ha aperto le sue «porte sensibili» (Galli 2020, p. 202) non solo agli artisti che volessero seguirne i seminari, gli incontri e i festival, ma anche agli studiosi interessati a condurre delle ricerche teatrali. Ad esempio la Biblioteca – come indicato dai tre autori del fototesto nella didascalia di pertinenza – era un «luogo di concentrazione, di studio e di convivialità» nel quale si svolgevano «riunioni, incontri di affari e di lavoro», ma anche «feste e pasti in comune» (2020, p. 96) e non stupisce, quindi, che una volta approdati in quest'isola felice gli ospiti – non a caso era prevista per loro, al primo piano, una Suite Royale con dodici posti letto – rimanessero per giorni, mesi, talvolta per anni.

O ancora, per gli studiosi, era possibile consultare non solo le centinaia di principali riviste teatrali di tutto il mondo conservate in Biblioteca, ma anche i documenti preziosi del ricco Archivio dell'Odin Teatret (OTA) [fig. 8] – oggi conservati presso la Royal Library di Copenaghen che ospita l'intero archivio documentario dell'Odin Teatret – che si presentava, come si evince dalla fotografia di Galli, con lunghe pareti tappezzate di libri e alti armadi che conservavano faldoni colmi di lettere, documenti, fotografie, oltre a scaffali con registrazioni, nastri, filmati. La memoria del passato – sostiene il fotografo – vi trovava dimora e si trasformava in materia incandescente.

Le riflessioni di Barba e di Varley e, soprattutto, le fotografie di Galli dalle quali trapela quanto qualsiasi oggetto di visione diventi, per lui, «magicamente vivo e attraversato da forze capaci di venirgli addosso, di generare impulsi» (Mei 2022, p. 83), sono riusciti così a trasformare la memoria teatrale materiale e immateriale dell'Odin Teatret – per sua natura intrinsecamente effimera – in una forma d'arte visiva e letteraria quanto mai concreta e racchiudibile nell'oggetto-libro, consacrando il fototesto come uno dei possibili strumenti di documentazione da utilizzare nell'ambito delle arti performative contemporanee.

Questo è ancor più vero se si ricorda che, dal primo gennaio 2021, quell'edificio che per quasi sessant'anni ha rappresentato il teatro, la casa e il cuore pulsante dell'Odin Teatret, non esiste più, rendendo *de facto* il volume di Barba, Galli e Varley l'ultima e unica testimonianza – sia fotografica che memoriale – di un luogo teatrale ormai scomparso. Il 31 dicembre 2020, infatti, Barba ha lasciato il suo incarico di direttore del Nordisk Teaterlaboratorium e la mole sterminata di materiali che conteneva l'Odin Teatret (i libri della sua biblioteca, gli oggetti di scena, le scenografie, le maschere e tanto altro) sono stati donati alla Regione Puglia e sono confluiti nel 2023 presso la Biblioteca Bernardini di Lecce che ospita l'installazione dell'Archivio Vivente di Barba chiamato LAFLIS, *Living Archive – Floating Islands*. L'Odin Teatret, invece, ha continuato a lavorare attiva-

mente – pur non avendo più una sede fisica – con vari spettacoli e progetti perché il *genius loci* della sede di Holstebro, come ricorda Varley, vive e risuona, ancora oggi, in ogni componente del gruppo teatrale:

Ho voluto ricordare il *genius loci* di *Særkær* sottolineando forme, proporzioni, colori, disposizione, oggetti, mobili, porte, finestre, scale, quadri, stanze, soffitti, torri, nicchie, mansarde, corridoi, e soprattutto l'energia e le motivazioni di donne e uomini. Questo spazio fisico che ci abbraccia e ci separa dal mondo è un microcosmo impregnato di memorie ed esperienze del nostro gruppo di teatro. I muri parlano perché il *genius loci* è nutrito da tutte le persone che hanno collocato un mattone sopra l'altro per proteggerne la voce ed essere protetti. Abbiamo costruito insieme con ostinazione, ognuno con lo sguardo oltre i muri per seguire la propria stella polare. (2020, p. 189)

Se è vero, dunque, che «tutti abbiamo bisogno di radici, soprattutto noi dell'Odin che non abbiamo una patria in comune e visitiamo senza sosta luoghi e situazioni differenti» (Barba 2020, p. 40) – è altrettanto vero che:

L'identità del nostro teatro non è fondata sulla stabilità di un edificio, di un nome o di uno statuto istituzionale. Il nostro teatro siamo *noi* e i nostri comuni legami. Non desideriamo che continui fisicamente ad esserci un Odin Teatret. Dopo l'ultimo di noi, l'Odin Teatret continuerà a vivere solo come memoria. (Barba 2020: 219)

La preziosa testimonianza di *Genius Loci. La casa dell'Odin Teatret* – l'ultimo racconto fotografico di uno spazio teatrale che non esiste più, uno spazio dell'incontro ormai 'sconsacrato' – conferisce a questo articolato fototesto dedicato alla sede storica del gruppo a Holstebro, un ulteriore valore documentario, trasformandolo, come già anticipato, in un piccolo atlante della memoria. Grazie allo sguardo attento di Francesco Galli, ai vividi ricordi di Julia Varley e all'onirica voce fuori campo di Eugenio Barba, infatti, sono state raccolte, conservate e preservate le tracce di un'esperienza unica nel panorama teatrale del Novecento che – a imperitura memoria di quello che è stato 'lo spirito del luogo' dell'Odin Teatret – «cadranno come pioggia sulla testa di chi non se l'aspetta» (Barba 2023, p. 454).

Sub specie aeternitatis.

Bibliografia

- G. AGAMBEN, *Autoritratto nello studio*, Milano, Nottetempo, 2017.
- E. BARBA, N. SAVARESE, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina, 2001.
- ID., *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Bari, Edizioni di Pagina, 2017.
- E. BARBA, F. GALLI, J. VARLEY, *Genius Loci. La casa dell'Odin Teatret*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 2020.
- E. BARBA, *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta*, a cura di L. Masgrau, Bari, Edizioni di Pagina, 2023.
- G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020.
- D. COLUCCI, L. TRAPASSI (a cura di), *Iconotesti narrativi nell'Italia contemporanea*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2024.
- M. COMETA, R. COGLITORE, *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016.
- S. MEI, 'Nello sguardo dell'incontro: teatro, paesaggio e natura nei racconti fotografici di Francesco Galli', *RSF. Rivista di Studi di Fotografia*, n. 13, 2022, pp. 78-96.
- M. RIZZARELLI, 'Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo', in G. CARRARA, R. LAPIA (a cura di), *Narrativa italiana degli anni Duemila: cartografie e percorsi*, 'Narrativa', 41, 2019, pp. 41-54.
- L. TORTI, 'Il Bilderatlas nello studio di Giorgio Agamben. Note sul montaggio nell'iconotesto Contemporaneo', *LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, n. 9, 2020, pp. 215-231.



Cinema di carta.

Aldo Buzzi e il Taccuino dell'aiuto-regista

Gabriele Gimmelli

Nei confronti del suo primo libro, *Taccuino dell'aiuto-regista*, Aldo Buzzi ha sempre ostentato un atteggiamento vagamente liquidatorio. «Allora mi sembrava che si potesse scrivere un libretto riassumendo le cose giuste da fare per il cinema», spiegherà a Paolo Mereghetti nel 2007, in occasione della ristampa anastatica del volume; la conclusione è sconsolata e sconsolante: «come sempre si è rivelata un'illusione» (Mereghetti in Buzzi 2020, p. 79). In un'intervista di un paio d'anni prima, l'aveva definito «uno scherzetto alla Munari», precisando di tenere di più ai libri pubblicati in seguito (Buzzi in Iadicicco 2005).

Come se non bastasse, la natura bifida ed elusiva del *Taccuino* ha reso difficile una definizione univoca. Dal punto di vista squisitamente tecnico, il libriccino sembra tradire la propria vocazione. Persino nel *Promemoria* conclusivo, Buzzi si limita a mettere in guardia gli entusiasti avvertendoli dapprima che «Fare del Cinema, significa fare un po' di tutto», dal meccanico al cuoco; e subito dopo che un *vademecum* esaustivo non esiste: «Contentiamoci di prender nota delle cose più comuni e generali, lasciando che di fronte agli altri mille casi, previsti e imprevisi, il nostro aiuto-regista se la sbrighi da sé e cioè con la sua intelligenza, prontezza, abilità e cultura» (Buzzi 2020, p. 67).

In tempi più recenti si è tentato di leggere il *Taccuino* alla stregua di un 'libro d'artista'. Definizione senz'altro suggestiva, ma forse fuorviante per un volumetto che, come ammette lo stesso estensore della proposta, è «tutto a levare [...]». Buzzi non è regista, ma aiuto-regista, un artista in corpo minimo e minore. E Munari è impaginatore, non grafico (meglio: aiuto-grafico)» (Belpoliti 2007). Più che d'artista, lo si dovrebbe definire un libro 'd'artigiano', secondo un approccio pratico (ogni pagina sembra *letteralmente* costruita con forbici e colla) che caratterizza tanto l'opera di Buzzi quanto quella di Munari.

Le definizioni, in ogni caso, servono a poco: il *Taccuino* è soprattutto un libro 'di Aldo Buzzi', la sua opera prima. E, come spesso accade, se da un lato è il luogo in cui convergono un po' tutte le esperienze che il debuttante autore ha compiuto fino a quel momento (il cinema, la scrittura,

gli studi d'architettura, il disegno), dall'altro lascia già presagire i tratti salienti della produzione successiva.

Uscito negli ultimi tragici mesi della Seconda guerra mondiale (la prima edizione, edita da Hoepli, reca come «finito di stampare» il 26 luglio 1944), il *Taccuino* è il risultato di quasi un anno di intensa attività. Rientrato fortunatamente al Nord dalla Capitale nell'agosto 1943, Buzzi getta alle ortiche l'uniforme di sottotenente del Genio cinematografisti, ignora i richiami dell'esercito di Salò e, dopo aver trascorso alcuni mesi ad Arona con la famiglia sfollata, si installa ad Appiano Gentile presso un appartamento messo a disposizione da un amico del padre. Malgrado le difficoltà del momento, mantiene vivi i contatti con il mondo editoriale milanese, e in particolare con la rivista «Domus», per la quale pubblica una serie di articoli; soprattutto, quando le incursioni aeree non glielo impediscono, si reca a lavorare nel capoluogo lombardo, frequentando lo studio di Bruno Munari in via Vittoria Colonna (cfr. Gimmelli 2024). È insieme a lui, probabilmente, che Buzzi inizia a pensare a un libretto in cui far confluire, in modo spigliato e senza alcuna pretesa di esaustività, l'esperienza accumulata nei due anni precedenti sui set cinematografici.

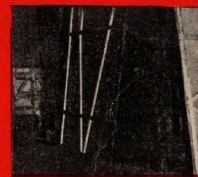
Buzzi e Munari non impiegano molto tempo a convincere Gianni Hoepli, titolare dell'omonima casa editrice, e Giovanni Scheiwiller senior, direttore della collana «Artisti moderni». Il cinema è un argomento in voga, in tanti lo vogliono fare (lo stesso Hoepli, in collaborazione con Ubaldo Magnaghi, ha diretto nel 1936 il cortometraggio *Il caso Valdemar*, tratto da un racconto di Poe; cfr. Mariani 2017, p. 161), e ancor più vogliono scriverne. Una quarantina d'anni più tardi, in una sua divertente recensione 'retrospettiva' del *Taccuino*, Lorenzo Pellizzari (1985, p. 91), nei panni di un ipotetico recensore di regime, ricorderà l'uscita di «altri libri sul medesimo argomento», sottolineandone ironicamente «la loro immediatezza (ben più ponzata) e la loro convinzione (ben più duratura)»: fra questi, *Introduzione al cinema* di G.M. Scotese, pubblicato dal Centro Cattolico Cinematografico nel 1941; *Il tuo cinema* di Remo Branca, edito nel medesimo anno dalla torinese SEI; e *Dietro lo schermo*, di Werner Kortwich, uscito da Sperling & Kupfer un anno prima del volume buzziano. Appena un pugno di titoli, oggi del tutto dimenticati (di qui l'ironia a posteriori di Pellizzari), ma sufficienti a restituire l'impressione di un dibattito culturale già ben avviato prima dello scoppio della guerra (cfr. De Bernardinis 2006).

Da parte sua, Buzzi non sembra granché interessato a fare sfoggio di competenze teoriche: l'unico testo di cinema che cita, peraltro del tutto *en passant*, è *Come si scrive un film* di Seton Margrave, popolarissimo manuale di sceneggiatura tradotto da Bompiani nel 1939 e più volte ristampato. Un riferimento quasi superfluo, del resto, per uno come lui. Nel 1942, l'ex compagno di studi al Politecnico Alberto Lattuada, in procinto di esordire nel lungometraggio con *Giacomo l'idealista*

Taccuino

dell'

AIUTO-REGISTA



Hoepli Editore Milano

INDICE

	pag.
PREFAZIONE	9
INQUADRATURE	16
ARCHITETTURA	24
LUCI	32
COSTUMI	36
TRUCCO	40
UN CIGNO	44
ARTISTI RIFATTI	46
FATICHE DELLO SPETTATORE	52
LO SGUARDO IN MACCHINA	54
IL COLORE	57
EGITTO, ecc.	65
PROMEMORIA	67
Copione Far provare In scena Entrando in un ambiente nuovo Nelle prove Prima di girare Mentre si gira Finito di girare Tabelle	
NOTA	76

Fig. 1 Aldo Buzzi, *Taccuino dell'aiuto-regista*, Milano, Hoepli, 1944, copertina e indice, ©Eredi di Aldo Buzzi

.. e a Dovgenko.



Dovgenko: TERRA



Pudovkin: LA FINE DI PIETROBURGO

Il piccolo fotogramma contiene con facilità una grande folla. Ma col diminuire della ressa



Lattuada: GIACOMO L'IDEALISTA



CHICAGO: foto coll. H. L.



Ben Hecht Charles Mac Arthur: DELITTO SENZA PASSIONE

crece per il regista la difficoltà d'inquadrare. Qui specialmente un riferimento alla pittura

Fig. 2 Aldo Buzzi, *Taccuino dell'aiuto-regista*, Milano, Hoepli, 1944, capitolo *Inquadrature*, pp. 20-21, ©Eredi di Aldo Buzzi

(1943), lo ha voluto al proprio fianco, insieme al veterano Emilio Cecchi, per co-sceneggiare il film, tratto dal romanzo omonimo (1897) di Emilio De Marchi. Buzzi ha poi preso parte alle riprese in qualità di aiuto-regista e ha seguito il destino della pellicola fino in moviola – un fatto piuttosto raro per l'epoca. Tempo dopo, ha avuto modo di affinare le proprie competenze durante i mesi (marzo-luglio 1943) trascorsi a Roma presso il cinereparto del Genio militare. «Come prova ho girato una “comica”», ricorderà Buzzi in una intervista inedita rilasciata a Mereghetti: «il risultato è stato sufficiente per farmi restare ma mi ricordo non è stato considerato molto in sintonia con le idee che andavano per la maggiore». In compenso, è riuscito a imparare i piccoli *escamotage* tecnici sfruttati nei cinegiornali di propaganda: «Loro [gli ufficiali] preferivano essere ripresi dal basso, sul pallone trattenuto dai cavi e un po' di vento artificiale per dare l'impressione di essere in cielo. Poi si montava una ripresa aerea e il gioco era fatto».

Al momento di mettersi al lavoro sul *Taccuino*, insomma, Buzzi è tutt'altro che un giovane alle prime armi; ed è in modo consapevole che decide di scherzare un po' sui trucchi del mestiere. Lo conferma la corrispondenza, finora inedita, con un altro ex sodale della facoltà d'Architettura, il bergamasco Sandro Angelini. In una lettera del novembre 1943, prudentemente indirizzata alla sorella dell'amico e firmata con il nome della propria, Anné (la paura d'essere accusati di renitenza o addirittura di diserzione doveva essere ben viva), Buzzi stende un «grossolano indice» del volumetto, assai vicino a quello della versione pubblicata **[fig. 1]**:

Blo[c]k-notes dell'aiuto-regista

- 1 eventuale prefazione
- 2 foto regista e aiuto (scherzi)
- 3 uniformi da aiuto (e da regista) (scherzi)
- 4 promemoria dell'aiuto (tecnico)
- 5 tabella

- 6 fatiche dello spettatore
- 7 inquadrature
- 8 architettura
- 9 luci
- 10 costumi
- 11 trucco
- 12 un cigno...



Griffith: IL CAPPELLO DI NUOVA YORK

è dannoso. I pittori scelgono i formati dei loro quadri (1); nel cinema invece tutto deve

(1) Potrebbe essere interessante seguire l'evoluzione delle preferenze per certi formati:



cinesi... rinascimento... olandesi...
...fino al formato «razionale» degli Impressionisti che corrisponde, presso a poco, a quello del fotogramma (Basta entrare un momento nel Bar delle Folies-Bergères perché non solo le dimensioni ma anche il taglio della scena e perfino il fondo sfuocato ci avvertano che fra pochi anni nascerà il cinematografo).



Dreier: IL VAMPIRO

stare nel rettangolo 16x22, fisso come lo scartamento dei binari ferroviari. E proprio dall'accettare questo vincolo ha origine un nuovo e fresco senso dell'equilibrio e della composizione.

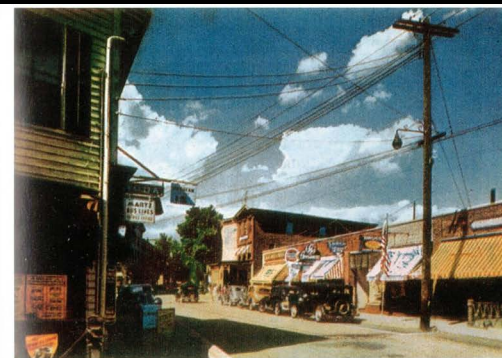
Manet: UN BAR ALLE FOLIES-BERGÈRES



Fig. 3 Aldo Buzzi, *Taccuino dell'aiuto-regista*, Milano, Hoepli, 1944, capitolo *Inquadrature*, pp. 22-23, ©Eredi di Aldo Buzzi



Fig. 4 Aldo Buzzi, *Taccuino dell'aiuto-regista*, Milano, Hoepli, 1944, capitolo *Il colore*, pp. 56-57, ©Eredi di Aldo Buzzi



IL COLORE

La stessa fatalità che spinge chi per la prima volta ha in casa una radio a tenerla aperta senza interruzione e ha riempito di serenate, di rumori e parole inutili i primi film sonori, riempie ora di mille colori i primi film a colori. Il tecnico del colore, il cui nome allunga la già prolissa lista di nomi con cui si apre il film (1),

(1) Se una fabbrica di automobili usasse lo stesso criterio, la placca con la marca dovrebbe essere sostituita da una specie di lapide coi nomi della ditta, del progettista e suoi aiuti, di chi l'ha carrozzata, dotata di gomme, verniciata ecc.

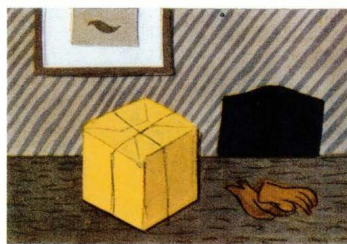
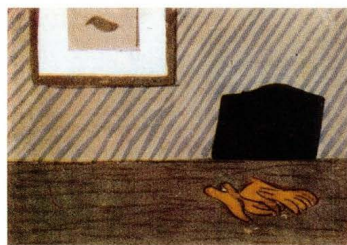
appendice
13 Artisti e cinema
14 Egitto e altre stranezze
15 formati

Eccetto il titolo, che verrà cambiato – da *Block-notes* a *Taccuino* – in ossequio all'autarchia linguistica ancora in vigore, nella parte centrale dell'indice sono già presenti tutte le voci (*Inquadrate, Architettura, Luci, Costumi, Trucco*) che costituiranno poi l'ossatura del testo definitivo. Sono le parti più cospicue, in cui Buzzi può diffondersi in osservazioni ed esempi che spaziano dalla pittura all'architettura; e mentre il più tecnico *promemoria* viene giustamente ricollocato in coda al testo a mo' di appendice, cadono del tutto i capitoli vagamente goliardici (gli 'scherzi'): ulteriore segnale che le cose fossero più serie di quanto Buzzi abbia voluto far credere in seguito.

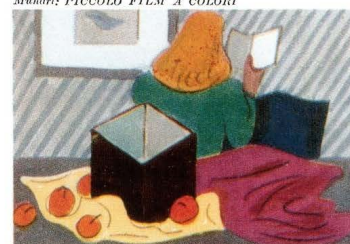
L'immagine ricopre da subito un ruolo di primo piano nel *Taccuino*, come non mancherà d'osservare un recensore d'eccezione come Glauco Viazzi: «Qui infatti il cinema è concepito essenzialmente come fatto visivo, e neppure una briciola è concessa alla letteratura, all'estetica», scrive nell'ottobre 1944 sulle pagine di «Domus». «Molte fotografie, quindi, in questo *Taccuino*, e poco testo, in confronto: l'immagine qui gioca tutta la forza irresistibile di cui è provvista» (Viazzi 1944). Una forza che Buzzi aveva già ben chiara: nella lettera ad Angelini spiega che «occorrono circa 90 illustrazioni», chiedendogli consulenza per il reperimento di molte di esse («Forse hai qualche materiale che mi può servire»): nel volume stampato se ne conteranno un'ottantina, disposte senza soluzione di continuità lungo i dodici capitoletti più una nota che compongono il volumetto (fa eccezione la bella *Prefazione* di taglio narrativo, in cui l'immagine è sostituita dall'ecfrasi: cfr. Buzzi 2020, pp. 9-14).

Buzzi si serve delle immagini con grande libertà. Non teme di 'sporcarsi le mani' con i materiali meno nobili, ricorrendo senza problemi anche alle stampe popolari o alle cartoline illustrate – una di queste viene utilizzata in chiusura del capitolo sullo sguardo in macchina: «Incanto delle sonnolente cartoline illustrate di provincia, dove i viandanti, i bagnanti, i cani, fissano, attraverso l'obbiettivo, lo spensierato scrittore di saluti» (Buzzi 2020, p. 55). Lo stesso atteggiamento disinvolto lo guida nell'orchestrare le interazioni fra testo e immagini. Buzzi ricorre spesso al rimando diretto (è il caso del fotogramma tratto da Dovženko, Buzzi 2020, p. 20 [fig. 2]); altre volte, invece, adotta una chiave più allusiva e mediata (il particolare di un dipinto di Gianfilippo Usellini, *Seminaristi*, con i suoi personaggi nerovestiti, segue alcune osservazioni sui costumi di scena: «Un

Fig. 5 Aldo Buzzi, *Taccuino dell'aiuto-regista*, Milano, Hoepli, 1944, Bruno Munari, *Piccolo film a colori* (dal capitolo *Il colore*), pp. 63-64, © Eredi di Aldo Buzzi



Munari: PICCOLO FILM A COLORI



CAMPANA



NEUTRA

BRAQUE

Foto Nicolini



SINIGALLI



MORANDI

Foto Lattuada

MANZU



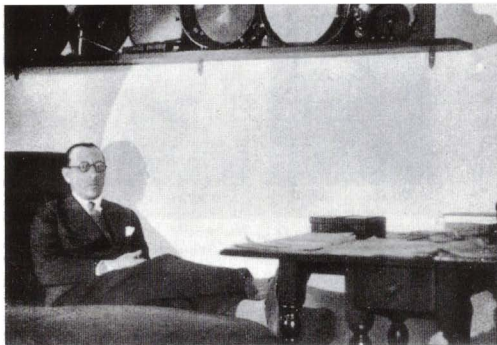
Fig. 6 Aldo Buzzi, *Taccuino dell'aiuto-regista*, Milano, Hoepli, 1944, capitolo *Artisti rifatti*, pp. 48-49, © Eredi di Aldo Buzzi

costume uguale, indossato da personaggi diversi [...] genera una piacevole confusione alterando dei rapporti a cui l'occhio ci ha ormai abituati», Buzzi 2020, p. 39); altre ancora lascia che sia l'immagine a prendere il sopravvento, liberandosi dai vincoli del testo, come nel caso degli *Artisti rifatti* (cfr. Buzzi 2020, pp. 48-51: vi torneremo a breve). Finalmente alla pari, parole e figure si sostengono a vicenda, si danno il cambio senza sopraffarsi le une con le altre: una caratteristica destinata a diventare una vera e propria consuetudine dell'opera di Buzzi (*Quando la pantera rugge*, 1972; *Piccolo diario americano*, 1974; *L'uovo alla kok*, 1979) e che sarà la chiave del lungo sodalizio con Saul Steinberg.

E Munari? Posto che la centralità e la scelta dell'apparato figurativo erano già appannaggio di Buzzi, è pressoché indubbio che i due abbiano lavorato di concerto, tanto da rendere difficile stabilire, in mancanza di testimonianze, dove finisca il lavoro dell'uno e dove inizi quello dell'altro. Lo stesso Buzzi, che pure era stato nel 1941 un valente impaginatore per il volume fotografico *Occhio quadrato* di Lattuada (cfr. a questo proposito Frongia 2022), nel caso del *Taccuino* finirà per attribuire i pregi del libro alla sapienza grafica dell'amico: «Molto del successo di quel libretto», spiegherà a Mereghetti, con il consueto piglio (auto)liquidatorio, «fu merito dell'impaginazione di Munari, che era un uomo simpaticissimo, sempre pronto a ridere, a non dare importanza alle cose».

Di munariano, nel *Taccuino*, c'è senz'altro la pulizia compositiva, l'ordine geometrico, la sapiente alternanza di pieno e di vuoto, di grande e di piccolo (si veda la sequenza di fotogrammi in Buzzi 2020, pp. 21-23 [figg. 2-3], che accompagna le osservazioni sull'inquadratura). Le immagini esondano volentieri dalla griglia testuale, quasi a voler ribadire che la loro importanza non è certo secondaria a quella delle parole. In effetti, a dispetto dell'approccio funzionalista, Munari non disdegna il dettaglio insolito, curioso, ai limiti del capriccio: non va dimenticato, del resto, che in quello stesso 1944 ha dato alle stampe per l'Editoriale Domus il volume delle *Fotocronache*, una raccolta di esperimenti fotografici nel solco di Moholy-Nagy, ma sotto forma di falsi *reportages*, racconti fantastici o umoristici. Non a caso, nella sua recensione Viazzi osserverà giustamente come l'impaginazione del *Taccuino* sia «un poco sullo stile di quel "Bauhaus" che va risorgendo un po' ovunque», aggiungendo però che «si tratta di un "Bauhaus" abbondantemente variegato da un apporto di fantasia, di gusto sottile e vivace che agli uomini di Dessau era inibito» (Viazzi 1944).

Scorrendo il primo indice, appare evidente come la sezione sul colore, che entra in scena nella seconda parte del libro con un vero e proprio 'stacco' di montaggio (Buzzi 2020, pp. 56-57 [fig. 4]), non fosse stata inizialmente prevista; e non è pertanto da escludere che proprio in questa aggiunta Munari abbia trovato modo di sfogare un po' del proprio estro, addirittura ritagliandosi



STRAWINSKY



PICASSO



LE CORBUSIER



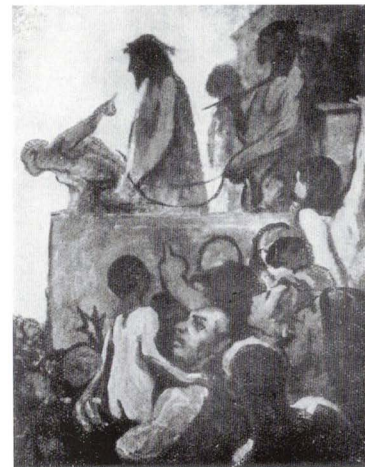
USELLINI

Fig. 7 Aldo Buzzi, *Taccuino dell'aiuto-regista*, Milano, Hoepli, 1944, capitolo *Artisti rifatti*, pp. 50-51, ©Eredi di Aldo Buzzi

(UN CIGNO sporco sul collo che dà l'idea del bianco assoluto. Un bicchier d'acqua nel deserto. Un'eccezione che conferma la regola...) Un effetto aumenta con un po' dell'effetto opposto.



Un sorriso fra le sbigottite superstiti di un disastro. Uno sguardo (dell'uomo che tiene in braccio il bambino) che non converge come



Daumier: ECCE HOMO

tutti gli altri su Gesù. (Daumier: *Ecce Homo*.) E così in una scena di movimento una presa di immobilità; e viceversa.

Vale anche per il sonoro: un colpo di tosse nel silenzio di un teatro dà la più forte impressione del silenzio. (Non « si sarebbe sentito volare una mosca », ma « si sentiva volare una mosca ».)

Fig. 8 Aldo Buzzi, *Taccuino dell'aiuto-regista*, Milano, Hoepli, 1944, *Un cigno*, pp. 44-45, ©Eredi di Aldo Buzzi

spazi di autonomia puramente grafici, senza alcun bisogno di parole, come nel caso del *Piccolo film a colori* (Buzzi 2020, pp. 63-64 [fig. 5]), sorta di mini-storyboard per un film ancora tutto da immaginare.

Come aveva a suo tempo messo bene in luce Pellizzari (1999), questa tendenza del *Taccuino* a fare del cinema 'su carta' ha senz'altro un antecedente nel quadernetto *Note di cinema*, realizzato da Antonio Chiattoni, Attilio Giovannini e dal pittore e cineasta Luigi Veronesi (lui pure seguace italiano del Bauhaus), e pubblicato dal Guf milanese nel 1942. Al tempo stesso, sembra preludere a un paio d'esperienze che stanno prendendo corpo in ambito milanese proprio in quel periodo, per poi sbocciare a cavallo della Liberazione. Si tratta della «Cineteca Domus» (1945), che vedrà alla sua guida lo stesso Buzzi, e della «Biblioteca Cinematografica» della casa editrice Poligono (1945-1950), per la quale egli sarà affiancato invece da Viazzi e da Ugo Casiraghi.

«I volumi vanno guardati in sequenza, dalla prima pagina all'ultima», spiega la cedola di prenotazione della «Cineteca Domus»: «Non bisogna aprire il libro a caso così come non è bene vedere uno spettacolo cinematografico a metà» (cit. in Pellizzari 1999, p. 26). In un'epoca lontana anni luce dall'*home video*, questi volumi costituiscono il tentativo di restituire l'esperienza cinematografica sulla pagina attraverso un attento studio dei film. Fornite dalla cineteca «Mario Ferrari» di Milano (la futura Cineteca Italiana, fondata pochi anni prima da Lattuada con lo stesso Ferrari e i fratelli Luigi e Gianni Comencini), pellicole quali *La kermesse eroica* (J. Feyder, 1936) o *Vampyr* (C.T. Dreyer, 1932), vengono passate un po' avventurosamente alla moviola, e riprodotte ora nei loro momenti salienti (è il caso dei libretti targati «Domus»), ora *frame by frame* (come nel caso dei volumi «Poligono»), ma sempre con il costante ausilio di introduzioni e commenti.

Un'idea di *praticità* sembra caratterizzare tali pubblicazioni. Chi ha provato a valutare il *Taccuino* sotto il profilo della teoria è in effetti rimasto deluso, lamentandone – comprensibilmente – la «mancanza di riflessione teorica e metodologica» e di «un'elaborazione intellettuale rigorosa» (Gallarini 2018, pp. 163, 167). D'altra parte, non andrebbe dimenticato che la «fanatica erudizione» (Buzzi 2020, p. 77) è quanto di più lontano vi sia dagli intenti di Buzzi. Il quale, comunque, non manca di riservarsi qualche affondo tanto inaspettato quanto puntuale, in genere spalleggiato dall'immane Munari.

È il caso, ad esempio, del capitoletto dedicato allo sguardo in macchina. Nella pagina di sinistra, abbiamo l'intervento 'didattico' di Munari, che ritocca lo stesso primo piano di un volto per illustrare la differenza fra ciò che è sguardo in macchina e ciò che non lo è; in quella di destra, le osservazioni di Buzzi, improntate a una calcolata noncuranza. Dopo aver spalancato senza saperlo scenari quasi deleuziani («La proiezione non è uno spettacolo; non richiede spettatori. Anche

nella sala vuota torna il buio e sullo schermo... indipendenti...», Buzzi 2020, p. 54), identifica nel *camera look* il gesto con cui l'attore «fruga direttamente nei visceri dello spettatore», fino a quel momento inconsapevole *voyeur*, e sospendendo per un momento il tempo del film: «Lo sguardo in macchina genera una assoluta immobilità» (*ibidem*).

Altrove, le riflessioni appaiono storicamente più circostanziate, e diverso il rapporto fra testo e immagine. Nel capitolo sul colore, Buzzi affianca i dipinti di Van Gogh e Bruegel il Vecchio al grossolano cromatismo di una foto di scena, raffigurante una tavola fin troppo imbandita per uno dei primi film a colori (cfr. Buzzi 2020, pp. 51-61), con lo scopo di dare più forza alle sue osservazioni critiche: «È l'educazione che ancora manca al Colore», commenta. «Quando sarà evidente che un film può essere a colori anche se molti colori sono assenti [...] il Colore potrà uscire solo di casa ed entrare in società dove sarà certamente bene accolto» (Buzzi 2020, p. 62). Parole che echeggiano un dibattito allora ben vivo, condotto in termini non troppo diversi da Rudolf Arnheim: «Quando vidi per la prima volta un film a colori naturali ebbi, uscito dal cinematografo, una sensazione terribile: vedevo tutto il mondo come un film a colori» (Arnheim 1936, p. 113).

Come si vede, Buzzi mostra già di saper mescolare con efficacia saggio e narrativa, osservazione e racconto, riflessione estemporanea e affondo teorico. A legare il tutto è la digressione, destinata a diventare nel tempo la cifra stessa della sua prosa, alla quale non mancherà di consacrare, sessant'anni più tardi, il titolo dell'ultimo libro, *Parliamo d'altro* (2006). A dispetto della struttura rigorosamente scandita in capitoli e di un nucleo discorsivo forte a cui ancorarsi – il cinema – Buzzi sembra già voler sfruttare ogni minimo pretesto per ampliare lo sguardo e muoversi altrove, portando il lettore con sé.

Esemplare, in questo senso, è il capitoletto dedicato al «cinema egiziano» (Buzzi 2020, p. 65). In una mezza paginetta, con l'aiuto della riproduzione in bianco e nero di un antico bassorilievo egizio raffigurante il movimento (tratta, come puntualmente spiega una didascalia, dal volume di Giulio Farina *La pittura egiziana*, edito da Treves nel 1929) e di un celebre motto campaniano («Ah! I diritti della vecchiezza!»), Buzzi tocca una questione, a quei tempi, ancora agli albori: quella del destino delle pellicole una volta terminato lo sfruttamento commerciale. Un antico reperto archeologico merita la conservazione più di un buon film girato all'epoca del muto? Nel libro *L'ultimo spettatore* (1999) Paolo Cherchi Usai si servirà di un esempio analogo per interrogarsi sulle ragioni che spingono a restaurare e conservare i film (cfr. Cherchi Usai 1999, p. 91).

Nel *Taccuino*, tuttavia, l'arte sottile della digressione non è soltanto questione di stile, ma dichiarazione di poetica. Non si spiegherebbe altrimenti la presenza della sezione dedicata agli *Artisti rifatti* (Buzzi 2020, pp. 48-51 [figg. 6-7]). Apparentemente incongrua nell'economia del libro

eppure presente fin dal primo indice, la sezione non è soltanto il modo un po' stravagante con cui Buzzi intende omaggiare gli artisti amati o ammirati (inclusi gli amici Sinisgalli e Usellini), ma anche un'ideale galleria di modelli, un immaginario albero genealogico di artisti 'autentici' da contrapporre a quelli 'rifatti'. Un raffronto «indovinatissimo», secondo Viazzi (1944), che mette a nudo «l'artificiosità goffa e bolsa dei Liszt, dei Beethoven, dei Raffaello cinematografici» rispetto alla «verità umana di Campana, l'intelligenza precisa del gesto di Le Corbusier, la raffinata, eppur naturale, compostezza di Strawinsky». Le parole non servono: le immagini, in questo caso, parlano da sé.

Sempre a proposito di dichiarazioni di poetica, vale la pena di segnalare l'esergo iniziale: «Al leggero ricordo di *Notti Messicane* e *Pirata ballerino*». Una dedica che è già un elogio di due qualità essenziali della scrittura di Buzzi: minorità e leggerezza. Quest'ultima, in particolare, ha un ruolo centrale nell'economia testuale del libro. A volte il riferimento è esplicito: «È certo che siamo molto sensibili alla leggerezza», scrive Buzzi in una nota a piè pagina. «La ritroviamo nei nostri autori preferiti (Neutra, Mansfield, Sinisgalli...). Il peso opprime [...]» (Buzzi 2020, p. 25). In altri casi è invece più obliquo: le osservazioni contro gli ambienti cinematografici «pieni fino all'orlo» e «il pittoresco [...] dove si nascondono il malfattore e il cattivo regista» (Buzzi 2020, p. 30) sono in effetti un invito ad alleggerire, a economizzare, a utilizzare il minimo dei mezzi per ottenere il massimo degli effetti; magari servendosi di «un po' dell'effetto opposto», come suggerisce più avanti il paragrafo intitolato al cigno «sporco sul collo» (Buzzi 2020, pp. 44-45 [fig. 8]).

Suggerimenti validi per i set cinematografici, naturalmente (cfr. Vignati 2020); ma che Buzzi metterà in pratica, in primo luogo, nei propri libri: togliendo invece di aggiungere, sempre in cerca, a sentir lui, «non dico della perfezione, ma della soddisfazione, del gusto per il lavoro ben fatto» (Buzzi in Mereghetti 1998).

La corrispondenza fra Aldo Buzzi e Sandro Angelini è attualmente depositata in copia presso il Fondo Sandro Angelini (Corrispondenza: Buzzi, Aldo) della Biblioteca Civica "Angelo Mai" di Bergamo; gli originali sono conservati presso l'erede Piervaleriano Angelini, che ringrazio per averne gentilmente consentito la consultazione. Sono grato, inoltre, a Paolo Mereghetti per aver messo a disposizione la versione integrale e inedita della sua intervista con Aldo Buzzi (alcuni brani sono stati pubblicati in 'Soprattutto un grande attore. Conversazione con Aldo Buzzi', in S. Tarquini (a cura di), L'inganno più dolce. Il cinema di Alberto Lattuada, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, 2009, pp. 55-57).

Bibliografia

- R. ARNHEIM, 'Perché sono brutti i film a colori?', *Scenario*, 3, 1936, pp. 112-114.
- M. BELPOLITI, 'Buzzi. Inquadratura ironia', *Alias-il manifesto*, 24 marzo 2007.
- R. BRANCA, *Il tuo cinema*, Torino, S.E.I., 1941.
- A. BUZZI, *Taccuino dell'aiuto-regista*, Milano, Hoepli, 1944; ristampa anastatica con una nota di P. Mereghetti in ID., *Tutte le opere*, a cura di G. Gimmelli, Milano, La Nave di Teseo, 2020, pp. 1-80.
- ID., *Quando la pantera rugge. Memorie interrotte dall'indignazione*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1972.
- ID., *Piccolo diario americano*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1974; ora in ID., *Tutte le opere*, a cura di G. Gimmelli, Milano, La Nave di Teseo, 2020, pp. 81-113.
- ID., *L'uovo alla kok. Nuova versione riveduta e ampliata*, Milano, Adelphi, 2002; ora in ID., *Tutte le opere*, a cura di G. Gimmelli, Milano, La Nave di Teseo, 2020, pp. 202-296.
- ID., *Parliamo d'altro*, Milano, Ponte alle Grazie, 2006; ora, riveduto e con l'aggiunta di due racconti inediti, in ID., *Tutte le opere*, a cura di G. Gimmelli, Milano, La Nave di Teseo, 2020, pp. 439-466.
- P. CHERCHI USAI, *L'ultimo spettatore. Sulla distruzione del cinema*, Milano, Il Castoro, 1999.
- F. DE BERNARDINIS, 'L'editoria cinematografica', in *Storia del cinema italiano vol. V. 1934-1939*, a cura di O. Caldiron, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni Bianco e Nero, 2006, pp. 537-543.
- E. DE MARCHI, *Giacomo l'idealista*, Milano, Hoepli, 1897.
- A. FRONGIA, *Fine della città. «Occhio quadrato» di Alberto Lattuada*, Milano, Scalpendi, 2022.
- L. GALLARINI, *Le molte vite di Aldo Buzzi. Letteratura, editoria e cultura del cibo*, Pisa, ETS, 2018.
- G. GIMMELLI, '«Senza perdere il buonumore»: Bruno Munari e Aldo Buzzi', in *Bruno Munari tutto*, a cura di M. Meneguzzo, S. Roffi, Milano, Dario Cimorelli Editore, 2024, pp. 52-53.
- A. GIOVANNINI, L. VERONESI, A. CHIATTONE, *Note di cinema*, Milano, Edizioni del Guf-Cineguf Milano, 1942.
- A. IADICICCO, 'Buzzi. Il retrogusto della letteratura', *il Giornale*, 9 agosto 2005.
- W. KORTWICH, *Dietro lo schermo*, Milano, Sperling & Kupfer, 1943.
- A. LATTUADA, *Occhio quadrato. Ventisei tavole fotografiche*, Milano, Corrente Edizioni, 1941.
- S. MARGRAVE, *Come si scrive un film* [1936], trad. it. di P. Ojetti, Milano, Bompiani, 1939.
- A. MARIANI, *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al Neorealismo*, Udine-Milano, Mimesis, 2017.
- P. MEREGHETTI, 'Aldo Buzzi. Ricette dalla solitudine', *Corriere della Sera*, 22 agosto 1998.
- B. MUNARI, *Fotocronache. Dall'isola dei tartufi al qui pro quo* [1944], Milano, Corraini, 1997.
- L. PELLIZZARI, 'Ritorno al futuro. Taccuino dell'aiuto-regista', *Cinema&Cinema*, 13, 46, settembre 1986, pp. 91-93.

L. PELLIZZARI, '«Poligono» e contorni', in C. TERZI, *Marcel Carné*, a cura di L. Pellizzari, Cesena, Il Ponte Vecchio, 1999, pp. 7-37.

G.M. SCOTese, *Introduzione al cinema*, Roma, Centro Cattolico Cinematografico, 1941.

G.V. [Glaucio Viazzi], 'Taccuino dell'aiutoregista', *Domus*, 203, novembre 1944, p. 416.

R. VIGNATI, 'La vocazione interrotta: il viaggio di Aldo Buzzì nel cinema', *Cabiria – Studi di cinema*, n.s., 194-195, gennaio-agosto 2020, pp. 129-158.



«Limpidamente alla cieca».

Su due occasioni fototestuali di Giorgio Vasta.

Alessandro Cenzi

1. Scrittura come deviazione: un percorso intermediale

Un filo rosso unisce il Giorgio Vasta del *Tempo materiale* (2008) con quello di *Palermo. Un'autobiografia nella luce* (2022): un'istintiva propensione all'erranza. Esulare dalla norma, infrangere l'orizzonte d'attesa, superare le consuetudini, rappresenta la cifra di una devianza letteraria che si declina su diversi livelli: temi affrontati, soluzioni stilistiche e lessicali, peculiarità dei personaggi messi in scena e i generi affrontati. Nel corso della sua produzione Vasta ha infatti scelto modalità narrative sempre diverse, spaziando dal romanzo al diario, dal racconto autofinzionale al reportage, fino all'autobiografia, infrangendo tuttavia puntualmente le norme che regolano questi generi attraverso un realismo che, a ragione, è stato definito «allucinato» (Boldini 2019), rendendo di volta in volta i suoi lavori difficili da catalogare. Si tratta di un aspetto profondamente radicato nel suo modo di osservare il mondo e di scriverne, che si riverbera anche nei suoi lavori intermediali, a contatto con altri linguaggi artistici come quello fotografico.

Absolutely Nothing (2016) e *Palermo. Un'autobiografia nella luce*, nati entrambi dalla fertile collaborazione con il fotografo Ramak Fazel, hanno proiettato immediatamente il nome dello scrittore siciliano all'interno del dibattito contemporaneo sui fototesti in Italia. A questi lavori si somma l'ideazione e la curatela del fototesto *Niente resterà pulito* (2007), che retrodata l'interesse di Vasta per il linguaggio fotografico agli albori della sua carriera, impedendo di leggere la sua virata fototestuale in termini di meri adeguamenti a tendenze editoriali.

Nella produzione secondaria di Giorgio Vasta vi sono tuttavia due occasioni fototestuali poco note che offrono una prospettiva unica. *Mio padre e mia madre sono un bagliore* e *Storia fantastica di una foto* sono due racconti contenuti rispettivamente in *Ti racconto una cosa di me* (2012) e *America 1970* (2019). Si tratta delle uniche due occorrenze in cui Vasta si trova di fronte a foto-

grafie con lo scopo di parlarne, stabilendo con esse un rapporto esplicitamente *ecfrastico*. Il preciso progetto editoriale dietro questi due brevi testi consente al presente intervento di assumere questi racconti come specole privilegiate per osservare lo sguardo di Vasta all'opera, riflettere sui processi generativi della sua scrittura (Morra 2024) e rintracciare le modalità con cui, all'interno del suo fare letterario, la dimensione verbale si lega a quella del visivo.

2. Scrivere lo sguardo

Lo sfondo teorico nel quale ci si muove è quello dell'*ecfrasi*, una delle forme più antiche di rapporto tra letteratura e arti visive. Si tratta di un concetto dalla tradizione estremamente stratificata che è stata efficacemente ripercorsa, in tempi recenti, da Michele Cometa (2012) nel suo volume *La scrittura delle immagini*, mostrando come da una concezione classica in cui è intesa come vivificazione (*enàrgheia*), si è giunti alle più recenti declinazioni che la intendono come rappresentazione verbale di una rappresentazione grafica (Heffernan 1991).

Nonostante la corposa letteratura critica in merito, la teoria dell'*ecfrasi* risulta tutt'altro che stabile. Se si considera la definizione di Heffernan (che a sua volta è derivata dagli studi di Krieger) appare ovvio come alla sua identificazione concorrano due polarità problematiche. Da una parte infatti, occorre definire cos'è un'opera d'arte, operazione piuttosto complessa soprattutto in seguito all'avvento della modernità e agli sperimentalismi delle avanguardie storiche. Dall'altra, è altrettanto impervio definire cosa sia, dal punto di vista testuale, una descrizione poiché, come mostrato da Cometa, le modalità con cui gli scrittori conducono queste operazioni coprono uno spettro quanto mai vario ricorrendo a molteplici retoriche.

Rifiutare innanzitutto una limitazione della cittadinanza *ecfrastica* ai soli oggetti artistici ed estenderla invece a tutti gli elementi che concorrono alla creazione di una cultura visuale risolve, almeno in parte, il primo problema. Per quanto riguarda invece la seconda polarità, una proposta efficace è quella che viene dalla teoria dell'enunciazione di Louis Marin. Secondo questa prospettiva un'*ecfrasi* non è da considerare solamente nel suo rapporto mimetico e referenziale con l'opera descritta, ma anche come effetto di senso emanato dall'opera stessa. Marin (2001) chiarisce bene questo punto recuperando la definizione di rappresentazione nella duplice accezione di 'sostituzione', definendo un momento transitivo (trasparenza) in cui il segno svanisce di fronte alla cosa rappresentata; e nell'accezione di 'mostrare', indicando così un momento riflessivo (opacità) in cui

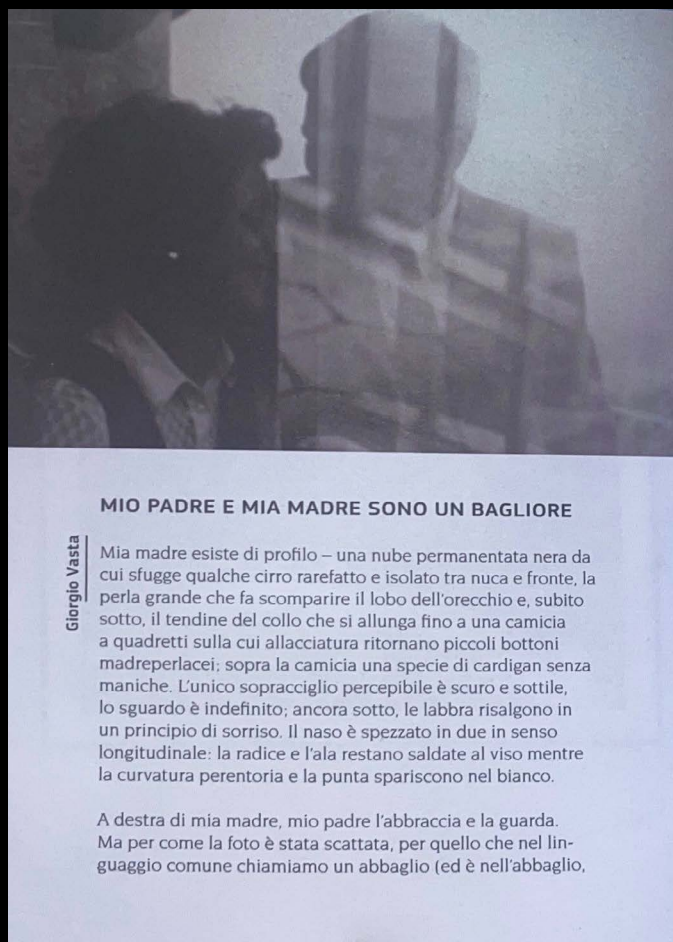


Fig. 2 G. Vasta, *Mio padre e mia madre sono un bagliore*, in *Ti racconto una cosa di me. Scritture e fotografie da collezioni private*, Palermo, Edizioni di passaggio, 2012. p. 12. Courtesy Giorgio Vasta e Joselita Ciaravino



Fig. 1 Copertina di I. Margarese, G. Tolfo (a cura di), *Ti racconto una cosa di me. Scritture e fotografie da collezioni private*, Palermo, Edizioni di passaggio, 2012. Ispirato all'omonima mostra tenutasi a Palazzo Chieramonte - Steri, Palermo dal 24 settembre al 13 ottobre 2012. Courtesy Giorgio Vasta e Joselita Ciaravino

il segno (verbale nel caso di *ecfrasi*) dichiara la sua presenza oggettuale. Ciascuna di esse infatti è una dematerializzazione in forma verbale dell'originale. L'opera, oggetto della descrizione, cessa pertanto di essere visibile e diventa pretesto visibile di un'interrogazione di senso attraverso il linguaggio.

Questa prospettiva da una parte permette di attraversare agilmente gli ostacoli derivanti dalla teoria dell'*ecfrasi*, senza tuttavia nessuna pretesa di semplificazione o elisione del portato storico; dall'altra si rivela, dal punto di vista operativo, estremamente efficace. Nell'indagine testuale finalizzata alla comprensione dello sguardo autoriale e dei legami tra abitudini narrative e visive, come quella condotta in questa sede, il 'come' si parla di un'opera è spesso più rilevante 'di cosa'. Per usare le stesse parole di Pier Vincenzo Mengaldo (2005, p. 38), «in tutti i casi: la descrizione verbale non mima l'opera, ma lo sguardo che percorre l'opera».

3. *Mia madre e mio padre sono un bagliore*

La mostra *Ti racconto una cosa di me. Scritture e fotografie da collezioni private*, di cui successivamente è stato realizzato l'omonimo volume nel 2012 [fig. 1], nasce all'interno di un progetto Prin del 2009 coordinato da Michele Cometa e Massimo Fusillo, dedicato all'invenzione del visuale all'interno dei testi letterari. La richiesta, inviata a trentadue scrittori e scrittrici italiane, è stata quella di condividere un'immagine fotografica appartenente ai loro album di famiglia e di commentarla in maniera narrativa, poetica o didascalica. Si tratta quindi di scatti non professionali, a bassa risoluzione, spesso caratterizzati da imperfezioni estetiche che però hanno il pregio di garantire il *punctum* innescando uno sguardo affettivo.

Il breve testo di Giorgio Vasta *Mio padre e mia madre sono un bagliore* si inserisce in questa cornice. La fotografia selezionata dall'autore [fig. 2] rappresenta i suoi genitori. Come spesso accade agli scatti vernacolari la visibilità della foto è fortemente compromessa, in questo caso da un riflesso, una velatura che divide lo scatto in due verticalmente; inoltre, la bassa risoluzione unita al bianco e nero e all'invecchiamento della stampa rende anche le parti esposte correttamente poco chiare.

Il testo si presenta diviso in quattro paragrafi. Il primo è dedicato alla descrizione della figura della madre che occupa la parte dello scatto sgombra da riflessi. È la parte in cui la visibilità è maggiore, aspetto che si traduce anche nelle modalità di descrizione. La scrittura di Vasta infatti

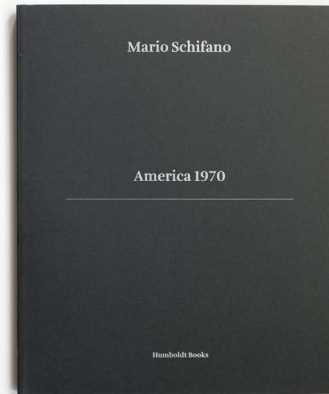


Fig. 3 M. Schifano, *America 1970*, Humboldt Books, Milano 2019. Copertina. Courtesy Humboldt Books



#54

Fig. 4 M. Schifano, *America 1970*, Humboldt Books, Milano 2019, p. 54. La fotografia riprodotta è: M. Schifano, *S.t., Viaggio in USA*, 1970, gelatina bromuro d'argento/carta, mm. 304 x 403, C122325S. Courtesy of: Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; Archivio Mario Schifano.

procede con dovizia di dettagli dal generale al particolare, dall'alto verso il basso, ripercorrendo quanto è possibile distinguere.

Lo sguardo è guidato da avverbi di luogo che dirigono metodicamente l'attenzione: «subito sotto», «ancora sotto», «sopra la camicia», mentre accanto a questa descrizione dalla precisione quasi cartografica convivono una serie di elementi che appartengono invece alla sfera dell'indefinitezza: la «nube permanentata nera da cui sfugge qualche cirro rarefatto», «la perla grande che fa scomparire il lobo», lo sguardo che è «indefinito» (Vasta 2012, p. 12). Queste due dimensioni convergono in direzione del *punctum* di questa fotografia. Il paragrafo termina infatti con la descrizione del naso della madre che costituisce l'aspetto che fa da ponte con la seconda sezione, di fatto un elemento di sintesi che traghetta lo sguardo dell'autore dalla porzione meglio visibile della fotografia, all'interno del riflesso, nell'«eruzione di luce» (Vasta 2012, p. 13). Vasta si sofferma sul naso della madre che abita entrambe le dimensioni in quanto «spezzato in senso longitudinale»: una parte, quella che si salda al viso è ben visibile, mentre la curvatura e la punta «spariscono nel bianco» della velatura introducendo il secondo paragrafo.

Il paragrafo dedicato al padre si apre con una caratterizzazione che viene rimodulata poco dopo, in seguito ad una considerazione autoriale che fornisce la cifra dello sguardo di Vasta. Alla descrizione secondo cui il padre «abbraccia e guarda» la madre, segue infatti un momento di riflessione a proposito delle condizioni di visibilità fornite dallo scatto. Il dispositivo fotografico entra nella narrazione invertendo di senso le comuni considerazioni circa la pratica fotografica. L'abbaglio, che costituisce uno degli aspetti in cui l'errore fotografico può presentarsi (Chéroux 2003), non rappresenta qui un ostacolo alla visione, bensì la condizione stessa attraverso cui è possibile vedere correttamente: «è nell'abbaglio, nell'errore, che io vedo i miei genitori». Tramite l'aggiunta di una semplice parola la frase assume una consistenza differente: «mio padre abbraccia e guarda scomparendo». Il discorso di Vasta si apre infatti ad una descrizione che, tramite la ricerca di dettagli poco chiari e insistendo semanticamente sull'indefinitezza (il «contorno smussato della testa», il corpo «semidissolto», la rifrazione dei raggi del sole), trasforma il padre in una figura fantasmatica, un «presentimento» appunto (Vasta 2012, p. 13).

Dopo essere sprofondato nell'errore visivo e aver dissolto la figura del padre in uno spettro, il campo è aperto per un'erranza narrativa che si gioca tutta nell'invenzione. La terza sezione è lo spazio della finzione, del «come se», che si ripete due volte nelle prime righe e viene seguito da «oppure». Ci troviamo nella dimensione del possibile. Da una parte infatti viene ipotizzato un dubbio della madre: «come se nell'indicarsi domandasse: Io?, Proprio io? Sta domandando al mondo se lei [...] può permettersi di avere a che fare qualcosa col mondo». Dall'altra viene ipotizzato un dia-

logo silente tra il «frammento» di dito medio della madre e il «pollice impercettibilmente proteso» del padre. Entrambe queste due dimensioni narrative sono innescate dallo stesso elemento: il «moncherino di madre materna» (Vasta 2012, p.13) appena visibile nella parte inferiore della fotografia, nella zona accecata dall'abbaglio. Laddove una corretta esposizione avrebbe gettato una luce disambiguante e narrativamente sedativa, la condizione di non visibilità offre invece la possibilità di abitare una dimensione ambigua, in cui queste due ipotesi convivono sinergicamente.

L'ultima sezione è caratterizzata da una riflessione nella quale l'autore ci espone i motivi che lo legano a questo scatto. Particolarmente rilevante è il riferimento: «nel lampo bianco immenso». Da un lato infatti anticipa quell'autobiografia 'nella luce' che sarà *Palermo*, nella quale grande importanza sarà data nuovamente allo sguardo genitoriale. Dall'altro il «lampo bianco» si unisce ad una serie di riferimenti simili appartenenti alla sfera semantica della luminosità, impiegati da Vasta sia in lavori precedenti che successivi, che compaiono sempre legati al tema della nascita. La datazione della foto alla primavera del 1969 fa riferimento a un periodo concomitante al momento del suo concepimento (Giorgio Vasta è nato nel marzo del 1970). L'autore scrive infatti: «questa foto determina le mie percezioni, organizza lo spazio e i destini». Quel coagulo di luce, di tempo e spazio che è la fotografia («questo istante. Questo fantasma») permette all'autore di far esistere i suoi genitori contemporaneamente nel passato presente e futuro. Si innesca così un gioco di rimandi interni, presenze e assenze, pieni e vuoti, nel quale tutto si origina ed è contenuto in un bagliore.

4. Attraverso il riflesso: mettere a fuoco un'assenza

Nel 1970 Mario Schifano è in viaggio per gli Stati Uniti in compagnia di Nancy Ruspoli alla ricerca di possibili location nelle quali ambientare *Human Lab*, un film fantascientifico che non verrà mai realizzato. Le fotografie scattate da Schifano unite alle pagine del *Diario di viaggio* di Ruspoli costituiranno il *corpus* di una mostra che si terrà nel 1978 a Parma intitolata *Mario Schifano fotografo*. Con *America 1970* (2019) [fig. 3], Humboldt Books propone un attraversamento di quei materiali, ora depositati al CSAC di Parma, accompagnati da una presentazione di Francesca Zanella (ex-direttrice del CSAC) e un testo di Giorgio Vasta, *Storia fantasticata di una foto*.

Lo scatto al quale il racconto di Vasta si riferisce [fig. 4] è stato realizzato da Schifano all'interno del Lyndon B. Johnson Space Center di Houston durante una visita guidata. Le tonalità chiare tendenti all'argento si devono alla precisa scelta da parte dell'artista romano di stampare le foto-

grafie su carta baritata e argentata, negando in questo modo una nitidezza perfetta ed esaltando la dimensione fortemente chiaroscurale dei suoi scatti. Il soggetto della foto è alquanto curioso: oltre alle figure umane che fanno da contorno, il centro dello scatto è occupato da una vetrina vuota sopra la quale, con caratteri da saloon western è posta la scritta «Pinocchio». La teca non contiene nulla, ma sul suo vetro sono presenti diversi riflessi che raffigurano *silhouette* di persone che si trovavano alle spalle del fotografo al momento dello scatto. Sarà proprio questo effetto, nuovamente un errore fotografico, a costituire il *punctum* della fotografia e il perno narrativo del racconto di Vasta.

La storia che l'autore palermitano costruisce prende le mosse, come sempre, da una ricostruzione reale della dinamica. Il primo paragrafo è dedicato alla presentazione del protagonista della vicenda: Mario Schifano, che viene introdotto attraverso sintagmi ossimorici («pigra febbrilità», «concentrata svagatezza», «saldamente ipercinetico», «tachicardico e bradicardico»), una sorta di postura che si «proietta nel modo di parlare, nella forma e nella consistenza dell'acrilico sulla tela, nel modo di filmare e di montare» (Vasta 2019, p. 11). Ad innescarsi è immediatamente un rapporto di sovrapposizione: come raccontato da Vasta, mentre Mario Schifano è in viaggio per ricercare possibili ambientazioni del film sondando «lo spazio e il tempo per verificare che possano contenere una finzione», contemporaneamente Giorgio Vasta è alla ricerca, tra le foto di Schifano, di uno scatto che possa contenere una storia.

Il secondo paragrafo si apre in direzione della finzione attraverso l'impiego di avverbi dubitativi «forse» e «probabilmente» entrambi ripetuti due volte. Si tratta della modalità attraverso cui Vasta allarga le maglie del reale e costruisce uno spazio possibile all'interno del quale costruire un'ipotesi narrativa: l'invenzione dello sguardo di Schifano. Nel racconto lo strumento fotografico viene impiegato dall'artista romano come sonda e, mentre il suo sguardo «forse cerca», «forse fugge» tra le sale dello Space Center della NASA, la sequenza di scatti proposta nel libro viene ripercorsa nella scrittura di Vasta finché l'attenzione non si ferma su una teca con la scritta «Pinocchio». L'inspiegabile contrasto tra il personaggio di Collodi e il contesto scientifico che ospita quella parola offre una zona d'ombra perfetta in cui «resta solo la possibilità di fantasticare il tempo che precede una foto» (Vasta 2019, p. 12). L'attraversamento della soglia finzionale è esplicito ed è rafforzato dal richiamo a Pinocchio, non solo in quanto personaggio che si muove tra il vero e il falso, ma in quanto caratterizzato da una istintiva tendenza alla distrazione.

A questo punto il racconto si concentra sugli attimi che hanno preceduto la pressione del pulsante di scatto. Schifano viene descritto nel processo di messa a fuoco che viene tutto giocato all'insegna di una visibilità non perfetta:

Schifano mette a fuoco, si accorge che oltre la trasparenza non si vede nulla – non c'è nulla – se non i riflessi dei tre corpi. Continua a mettere a fuoco facendo ruotare la ghiera: oltre ai riflessi dei tre corpi si intravede una donna anziana, forse anche qualcun altro – sagomine che si disperdono nella bruma chiara del vetro. (Vasta 2019, p. 12)

Lo sguardo mediato dal dispositivo fotografico allo stesso tempo cerca e genera un soggetto attraverso la concretizzazione di ciò che è visibile e alla cancellazione di ciò che non lo è. Quando Schifano infatti scosta la macchina fotografica per guardarsi intorno, davanti alla teca non c'è più nessuno; mentre quando riaccosta l'occhio all'obiettivo ha la «sensazione se non la certezza che quelle immagini si materializzino labilmente all'interno della teca». Ciò che stabilisce la priorità in termini di consistenza e dicibilità del reale è il visibile: la messa a fuoco si è spostata al punto che, all'interno della teca vuota, attraverso i riflessi, è possibile riconoscere anche Pinocchio «il più alieno tra gli alieni, il cosmonauta vegetale». Lo spazio vuoto della teca diventa il luogo in cui assumono consistenza le immagini latenti, lo spazio proiettivo in cui Schifano personaggio, e alle sue spalle Vasta scrittore, esplicita il suo desiderio di ritrovarsi a casa: «There's no place like home» (Vasta 2019, p. 11). A questo proposito è interessante il riuso che viene fatto del dispositivo teca, che da spazio di conservazione ed esposizione diventa trampolino per il figurale, per ciò che non è rappresentato, ma che può essere esplicitato. Quel «resto latente» (Anedda 2009, p. 78) che l'immagine «non riesce a dire né a rivelare e che semplicemente deve essere estorto, inferito, fantasticato» (Cometa 2012, p. 69). È proprio la realizzazione del fatto che «l'unica *home* che può permettersi è quel vuoto in cui nidificano tutte le immagini» che Mario Schifano, nelle ultime righe, scatta e «per un istante è a casa».

5. Erranza narrativa ed erranza visiva: una poetica della visibilità

Se l'*ecfrasi* può quindi essere considerata, come suggerisce Judith Labarthe-Postel (2002), una *mise en abyme* della narrazione dove è possibile riscontrare la concentrazione dei temi dello stile dell'autore e rintracciare miti e stereotipi, in questi due brevi testi ne abbiamo una conferma evidente. La scrittura finzionale di Vasta prende le mosse in entrambi i casi da un errore della vista, da una condizione di visibilità non ottimale. È proprio il recupero di una dimensione ambigua, di indecidibilità, a fornire lo spazio necessario per inserire, affianco al reale, il possibile. Si tratta di un aspetto ricorrente, anche fuori dagli esempi affrontati in questa sede, che salda profondamen-

te condizioni di visibilità e dicibilità ponendole alla base dei processi generativi della scrittura di Vasta. Il regime scopico (e narrativo) dell'autore palermitano è caratterizzato dall'erranza, ovvero il mettersi nella condizione di commettere un errore, di deviare da un tracciato percepito come scontato. Vedere peggio in questo caso è condizione necessaria per vedere meglio attraverso la finzione; è attraverso la velatura infatti che in *Mio padre e mia madre sono un bagliore*, l'autore riesce a vedere veramente i suoi genitori; ed è attraverso i riflessi che Schifano (personaggio) può osservare e realizzare il suo desiderio di sentirsi finalmente a casa.

Nelle immagini che l'autore osserva e crea nella sua scrittura c'è il rifiuto di una visione che sia definitiva: lo sguardo piuttosto insiste sull'immagine fino a rendere imprevisto il già-visto, lasciando emergere il rumore di fondo della mente. In questo modo le immagini richiamate e ricostruite attraverso uno sguardo *ecfrastico* non costituiscono solo un tema, ma il luogo in cui la narrativa di Vasta «assume e contratta la sua forma in costante relazione con la visualità» (Carrara 2021) agendo a livello di costruzione del discorso.

A rafforzare queste osservazioni sono le dichiarazioni dell'autore stesso, che in un'intervista in occasione della pubblicazione di *Absolutely Nothing* si trova a parlarne con Giuseppe Zucco (2016). Riflettendo sulla sua tendenza a distrarsi Vasta richiama alcune parole di Piovene: «Io non sono un fantastico [...] ma sono un visionario di cose vere. Non mi è lecito manipolarle, ma soltanto guardarle attentamente, registrarle, e le vedo tanto più quanto più sono cieco, sordo, distratto» (Piovene 1963, p. 277), per poi tornare a commentarle servendosi di una sponda cinematografica alquanto indicativa: Mr Magoo. Il vecchietto in cappotto e bombetta ideato da John Hubley nel 1949, caratterizzato da una fortissima miopia, è richiamato dallo scrittore per insistere sul fatto che, per lui, è necessario «farsi miopi, appannare le proprie lenti, offuscare la percezione» per rendere la sensibilità più acuta, per «guadagnare diottrie».

Ciò che si viene a definire è quindi una vera e propria poetica della visibilità (Morra 2023). L'erranza narrativa tipica dei racconti di Giorgio Vasta trova un corrispettivo ottico nell'erranza visiva, nella ricerca, consapevole o inconsapevole, di zone d'ombra che aprano al 'possibile', in un procedere «limpidamente alla cieca» (Vasta 2010, p. 118). Straniare quindi il dato di realtà, smarginare dal verosimile, diventa una condizione necessaria per la scrittura dell'autore per affermare e affermarsi. Fuggire da una perfetta esposizione-rappresentazione del reale è fondamentale per l'esistenza del discorso artistico, dal momento che per l'autore palermitano sembra vero che ad «ogni errore dei sensi corrispondono strani fiori della ragione» (Aragon 1982, p. 7).

Bibliografia

- A. ANEDDA, *La vita nei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009.
- L. ARAGON, *Il paesano di Parigi*, Milano, Il Saggiatore, 1982.
- I. BOLDINI, 'Attraverso la maschera del saldatore: il caso Moro ne "Il tempo materiale" di Giorgio Vasta', *Letteraturaenoi.it*, 6 febbraio 2019, <<https://laletteraturaenoi.it/2019/02/06/attraverso-la-maschera-del-saldatore-il-caso-moro-in-il-tempo-materiale-di-giorgio-vasta/>> [ultimo accesso 20 agosto 2025].
- G. CARRARA, 'Le immagini dell'arte nella scrittura di Alberto Arbasino', *Antinomie*, 18 dicembre 2021. <<https://antinomie.it/index.php/2021/12/19/le-immagini-dellarte-nella-scrittura-di-alberto-arbasino/>> [ultimo accesso 20 agosto 2025].
- C. CHÉROUX, *L'errore fotografico*, Torino, Einaudi, 2003.
- D. COLUCCI; L. TRAPASSI, "'Il miracolo delle mani vuote" intervista a Giorgio Vasta', in D. COLUCCI; L. TRAPASSI (a cura di), *Forme del reale. Iconotesti narrativi dell'Italia contemporanea*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2024.
- M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.
- S. GIORGIO, "'Non detto, ma più esattamente indicibile" intervista a Giorgio Vasta', *Quaderni le PENS*, 14 gennaio 2017, <<https://www.centropens.eu/archivio/item/35-non-detto-ma-piu-esattamente-indicibile-intervista-giorgio-vasta>> [ultimo accesso 20 agosto 2025].
- J.A.W. HEFFERNAN, 'Ekphrasis and representation', *New Literary History*, 22, 2, 1991, pp. 297-316.
- J. LABARTHE-POSTEL, *Littérature et peinture dans le roman moderne*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- L. MARIN, *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001.
- P.V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- E. MORRA, *Poetiche della visibilità*, Roma, Carocci, 2023.
- EAD., *La lente di Gadda*, Milano, Electa, 2024.
- G. PIOVENE, *Le furie*, Milano, Mondadori, 1963, p. 277.
- G. VASTA, *Spaesamento*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- ID., 'Mio padre e mia madre sono un bagliore', in I. MARGARESE, G. TOLFO (a cura di), *Ti racconto una cosa di me. Scritture e fotografie da collezioni private*, Palermo, Edizioni di passaggio, 2012, pp. 12-13.
- G. VASTA, R. FAZEL, *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Macerata-Milano, Quodlibet-Humboldt, 2016.
- G. VASTA, 'Storia fantasticata di una foto', in M. SCHIFANO, *America 1970*, Milano, Humboldt, 2019, pp. 9-13.
- G. VASTA, R. FAZEL, *Palermo. Un'autobiografia nella luce*, Milano, Humboldt, 2022.
- G. ZUCCO, 'Il mio amore è un deserto. Intervista a Giorgio Vasta su Absolutely Nothing', *Minima&moralia*, 21 ottobre 2016, <<https://minimaetmoralia.it/interviste/giorgio-vasta-su-absolutely-nothing-storie-e-sparizioni-nei-deserti-americani/>> [ultimo accesso 20 agosto 2025].



La stanza dei puzzle.

Lo scenario della scrittura in Michele Mari, Asterusher

Massimo Schilirò

1. Spiare la scena dell'invenzione

Da tanto si parla dell'estinzione dell'atelier, dello spazio entro cui per secoli ha avuto luogo la creazione artistica. Esso è stato, insieme al *white cube* della galleria d'arte e del museo, il simbolo stesso dell'autonomia dell'arte. Non sembra però che all'indebolimento attuale corrisponda la fine della curiosità che spinge lo spettatore a spiare lo scenario della produzione. Ad esempio, nel 2001 una videoinstallazione di Bruce Nauman, *Mapping the Studio*, attraverso sette monitor ha mostrato il suo atelier di notte, assente l'autore ma presenti altri abitanti (un gatto, dei topi). Paradossale occorrenza della sorveglianza panottica che consente di mostrare lo spazio della creazione senza il creatore, un'eterotopia dove lo spettatore attende l'evento dell'arte (Krauss 2012, pp. 122-128; Trione 2023, p. 66). La stessa rappresentazione è toccata al luogo della scrittura (cui qui ci dedichiamo), se si pensa alla serie dei *Tavoli* fotografati in prospettiva perpendicolare da Giovanna Silva e accompagnati dai testi di vari autori, pubblicati nel 2013 da «Doppiozero», in cui, scrive Marco Belpoliti, «abbiamo cercato l'autore nella sua assenza, nella presenza dei suoi oggetti e strumenti di lavoro» (Belpoliti 2013). Lo scrittoio è qui una sineddoche della stanza dello scrittore.

Contro l'evidenza di questo resistente interesse per l'atelier, ci viene però comodo citare un'osservazione di Robert Smithson, che parla della sua estinzione come fosse la caduta della casa Usher: «L'artista moderno nel suo "studio", che elabora una grammatica astratta all'interno dei limiti della sua "arte", è caduto nell'ennesima trappola. Quando le crepe tra la mente e la terra si moltiplicano in un'infinità di vuoti, lo studio comincia a crollare e a cadere come la Casa Usher» (Smithson 1996, cit. in Trione 2023, pp. 271-272). Ora, c'è un testo recente della letteratura italiana che porta la casa Usher fin nel suo titolo: parliamo di *Asterusher* [2015 e 2019] dove convergono due fonti del perturbante di Michele Mari (*La casa di Asterione* di Borges e *La caduta della casa*

Usher di Poe). L'immagine [fig. 1] di una parete fessurata chiude questo fototesto (foto di Francesco Pernigo e testi, in gran parte autocitazioni, di Mari) dedicato a due 'case dello scrittore', atelier estesi in cui spazio e scrittura reciprocamente si contengono.

Si vede bene come la stanza dell'artista e la stanza dell'erudito (sapiente, filosofo, eremita) siano apparentate. Lo studioso nella stanza appare dapprima nell'iconografia di san Girolamo, con la sua bestia ammansita accanto (che varrà come l'inconscio curabile, la natura domabile, l'avversario confutabile). Il primo erudito laico rappresentato è invece Petrarca (la miniatura di Darmstadt e l'affresco di Padova [fig. 2] da cui deriva), e d'altra parte in letteratura il suo archetipo può essere appunto considerato un suo testo, *De vita solitaria*.

Oggi la smaterializzazione del sapere (il *cloud* al posto della biblioteca, il *coworking* al posto dell'ufficio) può fare immaginare che lo studiolo sia superfluo, che anch'esso stia per estinguersi come l'atelier, e certo nella ristrettezza delle case attuali è uno spazio non necessario. Però c'è ancora chi crede che «la relazione fisica tra luce, spazio e oggetti sia un presupposto fondamentale per un pensiero radicato, ponderato e originale e che avremo ancora bisogno di luoghi minuti e lenti in cui rifugiarsi» (Molinari 2024, p. 79). Si tratta di un luogo della mente unito a un sistema degli oggetti, per cui la figurazione del lavoro dello scrittore sconfinava talvolta nella natura morta, ma sempre nel segno dell'integrazione di uomo-gesto-oggetto, i primi due spesso sottintesi. Oggi rinverdito nel design contemporaneo della capsula autonoma multifunzionale (su internet si trovano anche 'pensatoi' prefabbricati), il modello dell'*armarium*, spazio intimo o «ambiente-bozzolo» rende possibile osservare «l'abitante nella sua realtà più segreta» (Iardino 2018, p. 163) come si trovasse in una stanza mancante della quarta parete.

Ma non è uguale l'atmosfera di questi luoghi. In una pagina famosa, Galilei mostra l'amato Ariosto e il biasimato Tasso come fossero nei loro studi, per spiegarne la differenza: «quando entro nel *Furioso*», sembra di essere in «una galleria regia» ricca e luminosa; leggendo la *Liberata*, «parmi giusto d'entrare in uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia dilettrato di adornarlo di cose che abbiano, o per antichità o per rarità o per altro, del pellegrino, ma che però siano in effetto coselline» (Galilei 1970, p. 502), e via elencando oggetti kitsch adatti a una «*Wunderkammer* disordinata e pretenziosa, oscura, chiusa in se stessa» (Bolzoni 1995, p. 214). Non ci interessa soltanto l'icastica definizione dell'opera letteraria come architettura, appunto come stanza, in cui il lettore entra e guarda. Conta qui anche che la stanza e il suo sistema di oggetti figurino un sentimento dominante. Nel caso di Tasso, e di quasi tutti gli altri, la malinconia.

A parte queste tracce di diffusa decadenza, la costruzione non dava segni di instabilità. Forse l'occhio di un minuto osservatore avrebbe potuto scoprire una fessura pressoché invisibile, che dipartendosi dal tetto dell'edificio percorreva la facciata a zig zag...

E. A. Poe, Il crollo della casa Usher

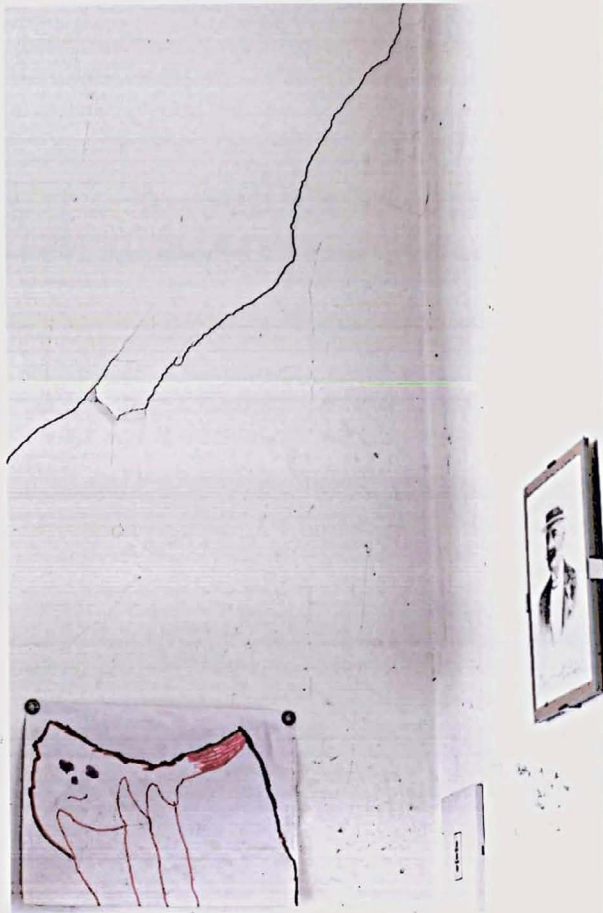


Fig. 1 Michele Mari, Francesco Pernigo, *Asterusher*, Corraini, Mantova 2019, p. 123, © Corraini, Francesco Pernigo, Michele Mari



Fig. 2 *Petrarca nello studio*, Padova, Sala dei Giganti, ultimo quarto del sec. XIV, immagine libera da copyright, fonte Wikimedia Commons

2. Il motivo delle cartacce

Nevrotico è piuttosto il *Sant'Agostino nello studio* dipinto da Botticelli, oggi ospitato agli Uffizi [fig. 3]. In questo dipinto, se «lo spazio della stanza riproduce lo spazio della mente», ecco l'«inquietudine» dell'erudito, che «comincia a innervosirsi, appallottola fogli dopo fogli e li butta per terra sotto il tavolo» (Calvino 1992, p. 598). Calvino, che si identifica in questo «santagostino» più che negli altri che cita (e infatti è scontento come il santo: «Rileggo. Strappo tutto?»), dice che «siamo al centro di una stanza con figure che si offrono alla vista tutte insieme» (ivi, p. 602). Il santo sta nell'ombra del vano ma i colori della veste e della tenda sono caldi, ha lo scaffale con i libri a sinistra e la porta a destra. È colto in atto di scrivere. Si tratta di una composizione molto spoglia, specie se a paragone con gli analoghi dipinti di Antonello e Carpaccio di cui discorre Calvino. Proprio per questo risalta il dettaglio delle cartacce ai piedi dello studioso: «Tra i pochissimi oggetti che arredano la scena risaltano sul pavimento alcune carte stropicciate e due penne d'oca, disposte in primissimo piano, quasi a misurare lo spazio che separa l'osservatore dal santo. Considerando la grande cura che il Botticelli dedicava alla scelta dei dettagli e agli elementi simbolici e narrativi nelle sue opere, è difficile pensare che avesse dipinto questi elementi così inusuali per uno scopo puramente compositivo» (Ciani Cuka 2019, p. 119). Nell'iconografia di Agostino è «una soluzione abbastanza singolare» (ivi, p. 120). Le carte stracciate potrebbero indicare il tema della confutazione delle idee pagane ed eretiche, come in altri esempi dell'iconografia di Agostino, che presenta talvolta ai piedi dello scrittoio personaggi pagani con i loro libri sparsi sul pavimento. Però mai carte stracciate. Meglio, quindi, le cartacce potrebbero rappresentare non le idee altrui (sarebbero state più pertinentemente volumi) ma i pensieri cattivi o sbagliati dello stesso Agostino. Esse indicano l'espulsione di possibili/pensabili rifiutati, lo scarto di un lavoro. Botticelli perciò non ha scelto soltanto un momento di routine, l'attività della scrittura. Calvino, che di lì a poco avrebbe scritto *La poubelle agréée*, dove la pattumiera è (anche) immagine della memoria, ne è infatti coinvolto perché ci vede dell'altro. Per lui c'è una 'spazzatura della memoria', in parallelo con la 'memoria della spazzatura'. Concetto quest'ultimo che potrebbe leggersi così: anche nella spazzatura c'è del memorabile, e non solo nel senso del sondaggio sociologico, ma proprio dell'individuale, del personale, del privato, e però noi ce ne liberiamo, per poi forse dovere ricostruire. Nella stanza della creazione artistica siamo «in un luogo del delitto, tra oggetti accostati capricciosamente. Indizi che restano sul pavimento, come dopo un furto o un assassinio» (Trione 2023, p. 33). Il lettore-spettatore-detective deve dedurre un quadro indiziario, come una figura emerge dalle tessere sparpagliate di un puzzle.



Fig. 3 Sandro Botticelli, *Sant'Agostino nello studio*, Firenze, Museo degli Uffizi, 1480 ca., immagine libera da copyright, fonte Wikimedia Commons



Fig. 4 Michele Mari, Francesco Pernigo, *Asterusher*, Corraini, Mantova 2019, p. 17, © Corraini, Francesco Pernigo, Michele Mari

Ritroviamo la deiezione cartacea in *Asterusher*. Si guardi, della casa di Nasca riprodotta nella prima parte del libro (Mari 2019, p. 17), la foto della biblioteca [fig. 4], rifugio contro il divenire (così come la casa tutta nella pagina accanto, con citazione da *Fantasmagonia* [2012] sul tema della invariabilità e della letteratura come «scienza esatta» dei fantasmi). Vi si rappresenta un tavolo disposto obliquamente in una solida costruzione prospettica dell'inquadratura, costruita grazie agli scaffali pieni di libri ben disposti in verticale, le travi del soffitto ligneo e le mattonelle bicolori. Il fatto è che su questo tavolo ci sono sì dei libri, ma poggiati in orizzontale in un angolo e non si sa se pronti allo studio o piuttosto accantonati, per fare posto a un'altra pratica che più mariana non si potrebbe, la ricomposizione di un puzzle da tremila tasselli. Si vede infatti il pacco e, a lato, una prima esecuzione con una particolare tecnica che assembla le tessere per colonne; un piatto e una ciotola contengono i pezzi ancora da ricomporre; sopra il tavolo, una cerata con motivi natalizi (abeti); sotto il tavolo, un contenitore della carta straccia con una decorazione pittorica che rappresenta una scena risorgimentale (camicie rosse), dentro il quale non stanno i fogli scartati dal lavoro dello studioso o dello scrittore (come nel Sant'Agostino di Botticelli agli Uffizi), ma carta colorata che presumibilmente era l'incarto della confezione di puzzle appena acquistata. Insomma, la biblioteca ospita riti memoriali, poiché il puzzle è legato alla memoria della madre (la grafica Iela Mari) che con esso intratteneva i figli. Invece il padre (il designer Enzo Mari) lo disdegnava («io non le faccio queste cose»), sebbene una delle sue creazioni più fortunate sia il puzzle ligneo dei *16 animali*, per non parlare del puzzle marmoreo della falce e martello in *Quarantaquattro valutazioni*. La pagina della biblioteca di Nasca rimanda però alla doppia pagina con i ritratti-puzzle [figg. 5-6], disegnati e fustellati dal figlio per farne dono ai genitori in un lontano Natale (Mari 2019, pp. 108-109), sommario figurativo dell'autobiografia appena pubblicata da Mari (Mari 2017), e quindi è metafora del lavoro della memoria-scrittura che pazientemente ricompone i tasselli del tempo:

Già nel disegnarli ebbi la sensazione di *definire* i miei genitori (definire, intendo, *ne varientur*): nel ridurli a pezzetti, poi, mi sentii spregiudicato notomista: finalmente nel ricomporli fui stregone che riporta alla vita, e scienziato che riduce il caos a una *ratio*. Ma, naturalmente, li ricomposi una volta soltanto, passati poi in proprietà dei destinatari. (Mari 2017, p. 131)

Il testo che accompagna la foto della biblioteca è una auto-citazione da *Euridice aveva un cane* (1993) (dove Scalna funge Nasca), che ha per tema la segregazione ma anche l'irruzione del cambiamento, le ferite del tempo e la memoria. Oltre che il lavoro dello scrittore, dal suo canto il foto-

Da ragazzino mi era stata regalata una piccola fustellatrice per farsi i puzzle da sé [...]. Con quella, per il Natale del 1970, ridussi in pezzettini due grandi cartoni, sui quali avevo dipinto con i pennarelli i ritratti di mio padre e mia madre, cui i puzzle erano destinati in regalo [...]. Il suo mezzo busto campeggia imperioso: il faccione barbuto occupa parte considerevole del tutto, con effetto-Mangiafuoco. Attorno a lui, insieme agli strumenti dell'arte, alcune sue opere [...]. Nella destra tiene quasi vezzosamente una matita, come a stilizzare il gesto non del disegnare ma dello stare per disegnare; dal taschino della giacca gli spuntano diverse penne e matite, siccome soleva. | **Leggenda privata**

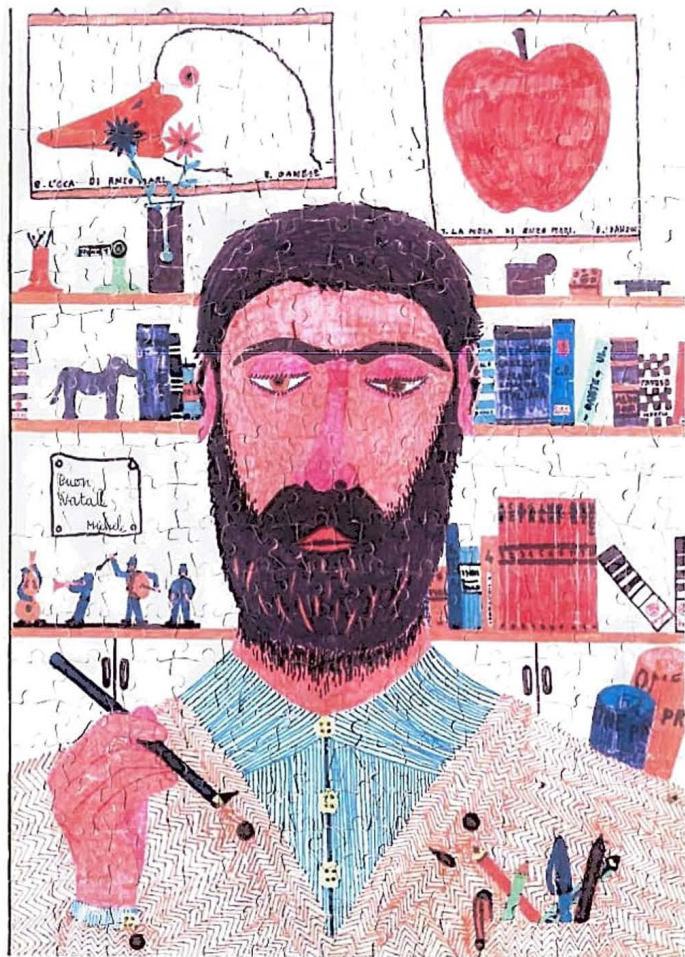


Fig. 5 Michele Mari, Francesco Pernigo, *Asterusher*, Corraini, Mantova 2019, p. 108, ©Corraini, Francesco Pernigo, Michele Mari

Anche lei è a mezzo busto: fissa innanzi a sé, lo sguardo perso nel vuoto, sta contemporaneamente disegnando e cucinando. Entrambe le operazioni si svolgono senza che ella guardi la mano destra che disegna e la sinistra che mescola dentro una pentola sopra il fuoco: un probabile pancotto [...]. Dietro di lei si vedono i primi suoi libri per bambini e un foulard fra gli oltre cento che disegnò per Fiorio. Dietro-sopra i suoi capelli si vedono, nella posizione che nelle immagini sacre compete all'aureola, una riga e una squadra; più in basso, alla sua destra, i barattoli di penne e matite sono parzialmente coperti da una scopa e da uno spazzolone con il suo straccio: ulteriore *senhal*, dopo i fornelli, dell'inseparabilità, nella sua giornata, del lavoro della grafica e del lavoro della massaia. La cosa che più mi ha commosso è stata la sua assoluta inespressività, l'impassibilità quasi catatonica, unico modo che avesse per sopportare l'esistenza. A cosa sta pensando, mentre gira il mestolo e disegna sulla carta quadrettata? Io voglio credere che non pensi. | **Leggenda privata**

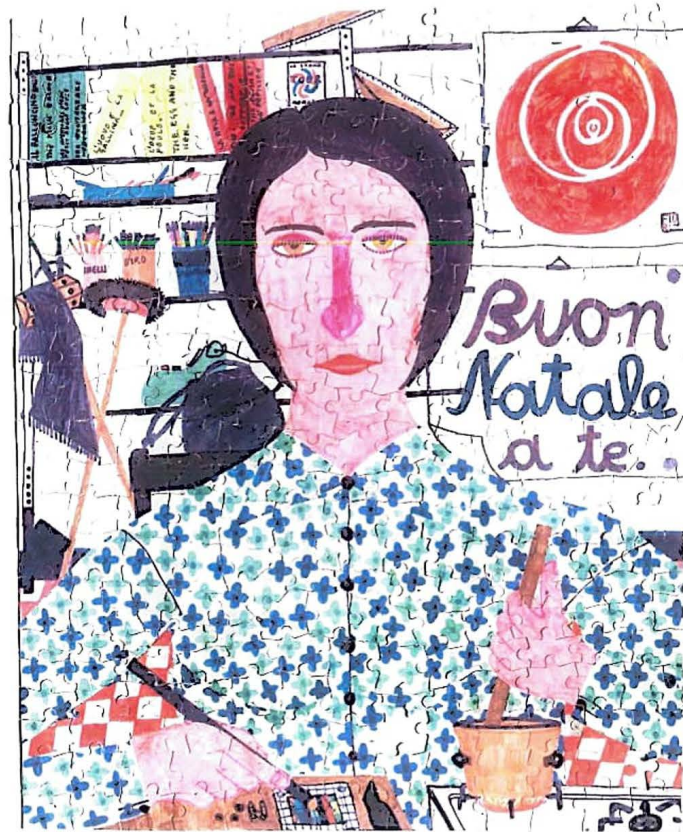


Fig. 6 Michele Mari, Francesco Pernigo, *Asterusher*, Corraini, Mantova 2019, p. 109, ©Corraini, Francesco Pernigo, Michele Mari

grafo ha tematizzato la memoria (della madre). Quindi tra il testo e la foto si stabilisce un'integrazione e uno spostamento del senso, ovvero la foto circostanza ciò che nel testo è l'argomento (i ricordi), ma nello stesso tempo giocando con l'iconografia dello scrittore (la cartaccia incoerente) e della scrittura (il puzzle è scrittura nata dal frammento, decifrazione) porta il senso sul tema della creazione letteraria. Dovesse pensarsi (ipotesi non necessaria al nostro discorso) che l'autore doppio di *Asterusher* (Mari e Pernigo) abbia riscritto intenzionalmente il palinsesto figurativo di Botticelli, magari attraverso la mediazione linguistica di Calvino, nel fatto che nel cestino ci sia carta da pacchi anziché «carta da iscrizione» (Derrida 2024, p. 18) sta la sua ironia.

Si noterà che il doppio puzzle con i ritratti dei genitori rappresenta anch'esso i suoi personaggi come artisti nello studiolo, esponendo sulle loro figure e sulle mensole alle loro spalle un sistema degli oggetti che compendia la loro attività (strumenti e opere), e ricorrendo alla fisiognomica per una caratterizzazione psicologica. E al gesto. Il padre non disegna, ma sta per disegnare: quello che conta nel suo ritratto è l'ideazione, la progettazione (il *progetto* e la *passione* di un suo titolo del 2001), il raccoglimento della mente che precede l'esecuzione. E quanto è *ludens* questo *Homo faber*: sulle scansie dietro di lui sono una banda di soldatini suonatori, e la *Mela* e l'*Oca* per Danese. Quest'ultima, si tenga a mente, non è solo l'effigie di un'oca ma uno studio sulla «oca-nità» (Mari 2024, p. 59). Né meno acuto il ritratto della madre: inespressiva, impassibile, anche catatonica, dice la citazione-didascalia tratta da *Leggenda privata*, femminilmente dissociata nei gesti di disegnare con la destra e con la sinistra rimestare nella pentola. Cosa? «(Pancotto buono, olio buono, acqua buona: troppe occorrenze, per non sospettarvi un patetico tentativo di convincersi della vivibilità dell'esistenza)», sospettiamo – e lasciamo la parentesi con la quale l'analisi si innesta nel racconto (Mari 2017, p. 149). Ma soprattutto aureolata: nella figura, con la testa incorniciata da una riga e da una squadra, dice la didascalia, disposte attorno ai capelli; ma di più, nel racconto, circonfusa del suo compiaciuto se non esibito martirio, tra Sade e Masoch (Mari 2017, p. 103). Questi puzzle sono la straordinaria opera grafica di un quindicenne che è già un narratore (e che sceglierà infine questo mestiere per salvarsi dal genitore). Il vero fuoco dei rompicapi-ritratti è il gesto della scrittura, secondo il *misenabismo* mariano, proseguendo il gioco metaletterario per cui già la foto della biblioteca sostituiva per metafora la scrittura con il puzzle. Il lettore di *Asterusher* (come l'osservatore del *Sant'Agostino* o il lettore della *Poubelle agréée*) è quindi innanzitutto spettatore di questo gesto.

Sugli scaffali raffigurati nei puzzle stanno dei libri, la maggior parte lavori grafici dei genitori. La carta si ispessisce sulle pareti (Derrida 2024, p. 40n). In questo senso, come in Derrida, la salvaguardia (*garde*), e non la memoria, è il compito dello scrittore, che scrive per custodire. Infatti

I *Sedici animali* di mio padre (1957, in produzione Danese dal 1959, ed oggi esposti nei musei di tutto il mondo) hanno avuto un prototipo: *questo*. Nei primi anni della mia vita ci ho giocato in continuazione, disincastando e incastrando i pezzi, muovendoli e combinandoli in storie sempre nuove, lanciandoli, colorandoli, incidendoli. Poi, un giorno saggio e luttuoso, li ho precocemente museificati, ed eccoli ancora con me, ammaccati e generosi come allora.



Fig. 7 Michele Mari, Francesco Pernigo, *Asterusher*, Corraini, Mantova 2019, p. 107, ©Corraini, Francesco Pernigo, Michele Mari

la doppia pagina con i 'puzzle-biografie' era preceduta dai *16 animali* [fig. 7] in esemplare diremmo auratico, poiché prima di finire nei musei

hanno avuto un prototipo: *questo*. Nei primi anni della mia vita ci ho giocato in continuazione, disincastando e incastrando i pezzi, muovendoli e combinandoli in storie sempre nuove, lanciandoli, colorandoli, incidendoli. Poi, un giorno saggio e luttuoso, li ho precocemente museificati, ed eccoli ancora con me, ammaccati e generosi come allora. (Mari 2019, p. 107)

Non c'è qui la trasformazione della carta in carta straccia, «l'abiezione della spazzatura» (Derrida 2024, p. 19), che c'era nella foto della biblioteca, immagine quasi iniziale per dire subito al lettore che la custodia e la scrittura, e l'individuazione, hanno un resto di perdita e di scarto. I rifiuti sono l'opposto dell'archivio, ne sono se si vuole il negativo, ma il confine è in continuo movimento. Per l'archivio i rifiuti sono importanti come l'oblio per la memoria. D'altronde i residuati sono ciò che rimane a disposizione, e fanno parte della categoria sia l'archivio che la spazzatura.

Lo studioso del *garbage* John Scanlan, scrive che «una volta gli oggetti scartati erano visti dall'artista come una sorta di segnale per individuare una maniera per uscire dall'espressione del sé» (Scanlan 2006, pp. 126-127). Forse anche per sant'Agostino e in altro modo per Mari la cartaccia è un'uscita dal *self* per giungere all'opera, in linea con quanto esplicitamente espresso da Calvino nella *Poubelle agréée* [1977]. L'ammissione di un sé spurio, residuale e frammentato come il solo scrivibile. È dalle stesure scartate finite nel cestino dei rifiuti o sparpagiate ai piedi del santo che viene il libro. Infatti: «La spazzatura è l'amorfo da cui la forma trae origine, è il fantasma che tormenta la presenza» (Scanlan 2006, p. 12). È perciò interessante la menzione da parte di Scanlan di quella che forse potremmo considerare una variante contemporanea del dettaglio iconografico botticelliano della carta straccia, ovvero i *765 Paper Balls* di John Hilliard, che parte dal concetto

che la materia del mondo alla fine si trasforma in elementi più piccoli, in spazzatura, che altro non è se non lo stesso materiale di base allo stato informe, privo di qualità oggettive convenzionali. Il materiale di Hilliard assume temporaneamente l'aspetto di piccoli oggetti accartocciati a forma di palla che penzolano con un'evidente mancanza di coesione entro lo spazio di una stanza vuota. (Scanlan 2006, pp. 143-144)

D'altra parte, lo studio londinese di Francis Bacon è stato ricostruito a Dublino così meticolosamente da comprendervi anche l'immondizia. È facile quindi che il tema della carta sortisca la categoria orlandiana dello sterile-nocivo. E si veda infatti quanto sia attratto dalla carta che avvolge escrementi Antoine Roquentin nella Nausea, ricordata appunto da Francesco Orlando (Orlando 1994, pp. 153-156). Un processo alchemico però sembra potere trasformare le feci in oro, gli scarti della memoria e della scrittura nella produzione letteraria. Il dispendio rende possibile l'economia dell'opera, l'informe si muta nella forma, il fantasma nella sostanza della scrittura. La stanza della letteratura resta sempre lo spazio dei possibili.

Bibliografia

- S. BARTEZZAGHI, 'Bio, biblio, oblio', in F. MORETTI, P.V. MENGALDO, E. FRANCO (a cura di), *Il romanzo, Lezioni*, Torino, Einaudi, 2003.
- M. BELPOLITI, 'Al tavolo', *Doppiozero*, 21 gennaio 2025 <<https://www.doppiozero.com/al-tavolo>> (ultimo accesso 15 agosto 2025); già in ID., 'Il vero ritratto è la scrivania', *Il Sole 24 Ore*, 20 gennaio 2013.
- L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.
- J.L. BORGES, *La casa di Asterione*, in ID., *L'aleph*, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 65-68.
- I. CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, in ID., *Romanzi e racconti II*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 499-610.
- ID., 'La poubelle agrée', in ID., *Romanzi e racconti III. Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 59-79.
- A. CIANI CUKA, 'Sandro Botticelli e le carte "stracciate" del Sant'Agostino', *Figure*, 4, 2019, pp. 117-124.
- J. DERRIDA, 'Io e/o la carta... (nuove speculazioni su un lusso dei poveri)', in ID., 'L'inconscio tipografico', *il verri*, 85, 2024, pp. 16-40.
- G. GALILEI, 'Considerazioni al Tasso', in A. CHIARI (a cura di), *Scritti letterari*, Firenze, Le Monnier, 1970.
- O. IARDINO, 'Lo studiolo: uno spazio architettonico tra realtà e rappresentazione', *Heliopolis*, 2, 2018, pp. 161-176.
- R. KRAUSS, *Sotto la tazza blu*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.
- E. MARI, *25 modi per piantare un chiodo*, Milano, Mondadori, 2024.
- ID., *Progetto e passione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2024.
- M. MARI, *Euridice aveva un cane*, Einaudi, Torino 2015.
- ID., *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017.

ID., *Fantasmagonia*, Einaudi, Torino 2022.

M. MARI, FRANCESCO PERNIGO, *Asterusher. Autobiografia per feticci* [2015], nuova edizione accresciuta, Mantova, Corraini, 2019.

L. MOLINARI, *Stanze. Abitare il desiderio*, Milano, nottetempo, 2024.

F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* [1993], Torino, Einaudi, 1994.

F. PETRARCA, *De vita solitaria*, Einaudi, Torino, 1977.

E.A. POE, *La caduta della casa Usher*, in ID., *I racconti*, tr. it. di Giorgio Manganelli, Einaudi, Torino 2017.

J. SCANLAN, *Spazzatura*, Roma, Donzelli, 2006.

R. SMITHSON, *The Selected Writings*, University of California Press, Berkeley 1996, cit. in V. TRIONE, *Prologo celeste. Nell'atelier di Anselm Kiefer*, Torino, Einaudi, 2023.

V. TRIONE, *Prologo celeste. Nell'atelier di Anselm Kiefer*, Torino, Einaudi, 2023.