

PIERO SORRENTINO

Modi di vedere. Narrazione e immagini nella non-fiction novel italiana contemporanea

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?
pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PIERO SORRENTINO

Modi di vedere. Narrazione e immagini nella non-fiction novel italiana contemporanea

Da quando la casa editrice Adelphi – nei primi anni del 2000 – ha cominciato a pubblicare l'opera integrale di W.G. Sebald, una nuova generazione di scrittori italiani ha iniziato ad apprendere la lezione, con risultati spesso di grande interesse. Uno dei tratti formali più caratteristici della prosa dello scrittore tedesco, come si sa, è costituito dalla presenza delle immagini all'interno del testo. La presente comunicazione intende indagare le modalità con cui viene declinato il rapporto testo-immagine in una manciata di opere di autori italiani che, seguendo la linea di una narrativa ibridata con le forme del reportage o del memoir, hanno reso la relazione intermediale e interdiscorsiva tra testo e immagine elemento centrale di una nuova modalità di racconto. Gli autori che saranno presi in considerazione nella comunicazione vanno da Gianni Celati - che nel 1984 pubblicò, assieme al fotografo Luigi Ghirri, 'Viaggio in Italia' (volume a più mani che conteneva in nuce la prima versione di 'Verso la foce', e che può essere considerato un vero e proprio pioniere di genere – a Emanuele Trevi con 'Senza verso' (Laterza), passando per Lorenzo Pavolini, 'Accanto alla tigre' (Fandango), Guido Mazzoni, 'I destini generali' (Laterza), Daniele Brolli, 'Chemical Usa' (Rizzoli), Antonio Moresco, 'Zio Demostene' (Effigie editore).

1. Reale, troppo reale

Benché, stante Vladimir Nabokov, *reale* è parola che va ormai scritta esclusivamente tra virgolette,¹ nonostante le dichiarazioni insofferenti di un non trascurabile numero di scrittori chiamati a esprimersi – per dirla con il critico Hal Foster – sul prepotente 'ritorno del reale',² un osservatore della produzione letteraria italiana contemporanea non può non registrare una indubbia inclinazione, un oggettivo movimento, una irresistibile attrazione per la *realtà*. Tema che ha suscitato negli ultimi anni un ampio dibattito in sede di discussione filosofica grazie a Maurizio Ferraris dapprima con un agile libretto, *Manifesto del nuovo realismo*,³ poi con un volume collettaneo, *Bentornata realtà*,⁴ che ha costituito una piattaforma teorica capace di offrire una sponda filosofica al dibattito letterario.

Questione non nuova, dibattito che sa di già sentito, si obietterà con giusta ragione. È forse opportuno ricordare la condanna scagliata addirittura da Carducci contro i «panciuti zoliani», cioè contro i miserabili cultori del vero non idealizzato: «Mandate attorno gli spazzaturai a raccogliere su'l lastrico le vostre descrizioni, che non ne vorranno più ne' men le femmine de' porci. Intanto l'americanismo lavora di buzzo buono a macinare tutto il mondo de' vecchi iddei, tutto l'ideale e tutto il fantastico, tutto il classico e tutto il romantico. Nulla ha da rimanere in piedi, se non il vero materiale, il vero che si tocca, che si brancica, che si compra e vende, che si ammazza».⁵

Realismo, neorealismo. Qualcuno è stato costretto addirittura a dover raddoppiare il prefisso e a parlare di 'neo-neorealismo', o «realismo con due nei», ha detto Renato Barilli,⁶ «attraverso una di quelle vuote diciture utili solo a chi custodisce ancora il tempio della storiografia», sottolineava Arturo Mazzarella in un suo intervento⁷ pubblicato sul sito *Le parole e le cose* nel corso di un dibattito

¹ Cfr. V. NABOKOV, *Lezioni di letteratura*, Milano, Garzanti, 1982.

² Cfr. H. FOSTER, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia Books, 2006.

³ Cfr. M. FERRARIS, *Manifesto del nuovo realismo*, Bari, Laterza, 2012.

⁴ Cfr. M. DE CARO, M. FERRARIS (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Torino, Einaudi 2012.

⁵ G. CARDUCCI, *Ca ira*, in *Prose*, Bologna, Zanichelli, 1963, 67.

⁶ Cfr. W. SITI, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013.

⁷ Cfr. A. MAZZARELLA, *Poetiche dell'irrealtà. Sulle nuove frontiere del realismo letterario*, in «Il caffè illustrato», LXVIII (2012).

innescato dalla pubblicazione di un precedente intervento,⁸ poi raccolto in volume,⁹ di Raffaele Donnarumma. Senza spingerci indietro fino a Carducci, dunque, e restando agli ultimi trent'anni della nostra narrativa, è almeno dalla metà degli anni '80 che ci imbattiamo in vite di venditori di collant (Aldo Busi), polacchi lavatori di vetri (Edoardo Albinati), raccordi anulari (Marco Lodoli), e poi, ancora, paesaggi industriali, luoghi di villeggiatura, caserme, treni, ospedali, una umanità umile e disadorna di anziani, invalidi, disabili e ultimi della Terra. E sempre a circa trent'anni fa risale una delle mille polemiche culturali con le quali i quotidiani tentano di superare le secche di una Terza Pagina sempre più asfittica (laddove, si intende, ancora esistente): l'accusa alla rivista *Linea d'ombra* di essere 'pratoliniana': a quanto pare infamante stigma di neorealismo perché in un suo editoriale ricordava, molto semplicemente, che la letteratura consiste in un rapporto con la realtà, appunto, oltre che con il linguaggio.

Per come si presenta oggi, nella faretra del dibattito brillerebbe tuttavia una nuova freccia, che all'altezza degli ventennio '80-'90 non poteva essere scoccata con tanta sicurezza: la consapevolezza della fine del tempo della postmodernità. «Sembra ormai se ne siano convinti tutti», scrive Raffaele Donnarumma:¹⁰

la cultura e la letteratura postmoderniste si sono esaurite. Le parole d'ordine di un trentennio iniziato con la metà degli anni '60 e spento alla metà degli anni '90 sono scadute, e le ha sostituite il loro contrario: non più morte del soggetto e dell'autore, ironia coatta, manierismo, autoreferenzialità, antistoricismo, vanificazione della verità, ma riabilitazione dell'io, nuove forme di realismo, volontà di raccontare il presente, partecipazione civile, denuncia, fiducia in una qualche possibile verità della letteratura (...). La scrittura rivendica oggi effettualità morale, efficacia pratica: ciò che al contrario il postmodernismo metteva in mora o irrideva.

Quale sarebbe dunque 'il tempo che viene' — per dirla con Giorgio Agamben e la sua comunità¹¹ — secondo Donnarumma? Come chiamare questo nuovo clima culturale?

A questa modernità oltranzistica e compulsiva, darei il nome di ipermoderno (...). Ipermoderno è quel realismo che sa che la realtà è mediata dalle immagini e dalle costruzioni culturali (cioè, ci si presenta già sempre riprodotta), ma che cerca comunque di opporsi alla falsificazione integrale. La questione non è la realtà fuori o prima delle immagini: ma la verità delle e nelle immagini.¹²

Ed è per questo, argomenta Donnarumma, che le forme del realismo ipermoderno — che spesso assume o costeggia i modi del reportage — «sono mediate da due istanze complementari: quella documentaria e quella testimoniale».¹³

Immagini, documento, testimonianza. Si ricorderà la formula celeberrima che Stendhal ha posto in epigrafe a uno dei capitoli de *Il Rosso e il Nero*, secondo la quale il romanzo è uno specchio portato lungo una strada. Anche se oggi ci sembra forse un po' lapidaria, questa definizione continua ad avere il merito di ricordarci che è il 'reale' — e null'altro — l'oggetto della speculazione romanzesca. È il reale che il romanzo riflette o riempie, è sul reale e con il reale che fa i conti, ed è il

⁸ R. DONNARUMMA, *Ipermoderno. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality*, in «Le parole e le cose», nov. 2012.

⁹ Cfr. R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

¹⁰ DONNARUMMA, *Ipermoderno...*

¹¹ G. AGAMBEN, *La comunità che viene*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

¹² DONNARUMMA, *Ipermoderno...*

¹³ *Ibidem*.

reale che gli dà valore. Svoltata - come si diceva - da un lato la curva che aveva portato il postmoderno a dire addio alla verità e a dichiarare una vera e propria guerra alla realtà, applicando in modo indiscriminato il principio nietzschiano secondo cui 'non esistono fatti, ma solo interpretazioni'; ed esaurita, dall'altro lato, la forza attrattiva e normativa della nozione di testo con la fine delle avanguardie, è affiorata con sempre più forza una letteratura che si è posta il problema della realtà, cioè di un *fuori* che la limita e sovrasta, una letteratura che ha cercato di strappare qualcosa all'angoscia, appunto tutta postmoderna, della derealizzazione. Il problema, probabilmente insormontabile, a questo punto diventa: *quale* reale? Ché qui la questione si complica un bel po'. Per dirla, certo un po' aforisticamente, con Giorgio Manganelli che parlava di Giuseppe Gioacchino Belli: «Lo si è detto poeta della realtà, proposizione che non mi è agevole capire, giacché sono persuaso che la realtà sia piuttosto irrealistica».¹⁴

2. Il più lurido dei pronomi

Una definizione univoca del concetto di Reale resta insomma impresa pressoché impossibile: «Abbarbicati ai dogmi estetici della modernità, taluni definiscono il reale nei termini di un intoccabile (oltre l'esperienza), di un ineffabile (oltre il linguaggio); altri ancora lo considerano come l'evidenza, e non concepiscono nemmeno che ci possa essere qualche difficoltà nel definirlo. C'è chi stabilisce che l'immaginazione debba essere proscritta e riduce il racconto alla confidenza autobiografica (...) e c'è chi esorta i romanzieri a uscire dal loro laboratorio per avventurarsi nel mondo». Il reale, conclude Philippe Forest,¹⁵ deve dunque «essere abordato in modo diverso per premunirsi sia dallo slittamento verso l'astratto che minaccia un'avanguardia arroccata su posizioni dogmatiche, sia dalla regressione generalizzata verso il naturalismo anacronistico che domina ormai il campo letterario».

Sarà forse anche a causa di questo scenario complesso che una parte di grande interesse della produzione letteraria contemporanea sembra essersi coagulata - ed è la categoria, o genere, al centro della proposta di questo percorso - nella cosiddetta *non-fiction novel*: una definizione ossimorica, che ha la forma - per usare una metafora astronomica - di nebulosa dai confini cangianti. Un concetto che non si definisce, montalianamente, se non per negazione o rifiuto di quello che non è e non vuole essere, cioè pura letteratura di invenzione. 'Componenti misti di storia e di invenzione', applicando con una qualche forzatura neppure troppo violenta la celebre definizione di Manzoni del romanzo storico, per i libri di *non-fiction novel* diventa poi ancora più difficile individuare un repertorio di stili comuni per tentarne una descrizione unitaria. Sia per la gran varietà di scritture con cui confina (autobiografia, reportage, viaggio 'd'autore', saggistica a dominante narrativa...) sia, soprattutto, per il tasso maggiore - a volte schiacciante - di autorialità che comporta. Si tratta di scritture, come del resto vedremo passando in rassegna i libri individuati come campione esemplificativo - che rivendicano un grado di verità fondato sull'esperienza soggettiva, con l'io - 'le moi haissable' di Pascal, 'il più lurido di tutti i pronomi' secondo Gadda - che viene posto come mediatore unico e assoluto senza il quale non si dà verità. Testi in cui, per contratto implicitamente stipulato col lettore, è impossibile prescindere dalla figura reale dello scrittore. Dopo lunghi periodi di teoria e critica della letteratura in cui, assieme al sempre morituro romanzo, erano trapassati anche l'io, il soggetto, l'autore e di *requiem* in *requiem* proseguendo, la narrazione testimoniale è dunque tornata nell'ultimo decennio a rivendicare con grande forza il

¹⁴ G. MANGANELLI, *Gioacchino Belli*, in *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, 218.

¹⁵ P. FOREST, *Il romanzo, il reale. Un romanzo è ancora possibile?* [1999], Milano, Holden Maps/Bur, 2003.

proprio peso. Del resto, anche stilando una bibliografia di certo non esaustiva, di riabilitazione del soggetto in sede di studio e riflessione critica si è tornato a parlare da molte, e disparate, parti. Citando solo qualche titolo, alla rinfusa: Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*;¹⁶ Marta Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*;¹⁷ Remo Bodei, *Destini personali*;¹⁸ Charles Larmore, *Pratiche dell'io*;¹⁹ Vincent Descombes Charles Larmore, *Dernières nouvelles du moi*²⁰ e così via.

Ritorno alla Realtà, prepotente riemersione dell'autorialità, scritture multiformi che si muovono liberamente e con disinvoltura attraversando trasversalmente generi confinanti. C'è un quarto elemento, *ultimo ma non ultimo*, che è necessario aggiungere ai fini del nostro discorso: la presenza delle immagini nel testo.

«Quello che c'è nei lunghi e grossi libri» fa dire Robert Walser al personaggio della Duchessa nel racconto *Un pittore* «di rado è più che una ripetizione di quello che noi ci raccontiamo da soli giorno per giorno, ora per ora. I quadri invece sono sorprese continue».²¹ Oppure, come viene sostenuto in un altro punto dello stesso testo: «Il pennello farà sempre impallidire anche la più raffinata costruzione verbale».²² Ne consegue, conclude lo spietato ragionamento della Duchessa, che «lo scrittore è sovente nella vita una persona cosiddetta ridicola, a ogni modo è sempre un'ombra».²³ E non è forse un caso che il poeta di *Un pittore* venga rappresentato da Walser con le fattezze di uno storpio: alla sua opera manca la materialità sublime delle immagini (di ciò che si vede), avvalendosi esclusivamente dei mezzi della riflessione, o al massimo della rievocazione, per mezzo delle parole (ovvero di ciò che si legge). Come può la progressione dei segni che marciano in fila indiana in una parola e poi in una frase, insomma, competere con la presenza flagrante di una immagine?

È, questo, un nodo che sembra particolarmente presente alla riflessione (alla riflessione tradotta poi concretamente in opera, senza dover necessariamente passare per un piano di discussione teorica) degli scrittori presi in esame, che assecondando la linea della *non-fiction novel* in precedenza tratteggiata, hanno reso la relazione intermediale e interdiscorsiva tra testo e immagine elemento centrale di una nuova modalità di racconto. Una mescolazione fondamentale per non cadere nella trappola fatalmente rappresentata dalla scrittura autobiografica: in altre parole, quella di credersi in una posizione a strapiombo, di dominio, in una relazione di trasparenza o di immediatezza nei confronti della propria vita a un punto tale che diventa possibile semplicemente trascriverla per farne un racconto sicuro, lineare, pieno. Ibridare il romanzo con le immagini, alternare zone di testo a fotografie o disegni, permette in altre parole di non cedere interamente all'illusione di verità e di produrre un testo – non più soltanto intessuto di frasi – molto più problematico quanto al senso. Una soluzione costruttiva (ma bisognerebbe volgere l'espressione al plurale, diverse essendo le proposte che variano da scrittore a scrittore e da libro a libro) che sarebbe ingeneroso, o quantomeno riduttivo, assegnare, come si potrebbe essere tentati dal fare di primo acchito, a un semplice processo di passiva *mediatizzazione* del genere romanzo che, raggiunta la pienezza estetica, avrebbe iniziato a subire la pressione di altri codici espressivi analogamente dinamici, ricevendo – in maniera più o meno consapevole – dall'ambiente dei mezzi di comunicazione visiva (stampa

¹⁶ P. RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, 1990.

¹⁷ M. NUSSBAUM, *L'intelligenza delle emozioni* [2001], Bologna, il Mulino, 2004.

¹⁸ R. BODEI, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2002.

¹⁹ C. LARMORE, *Pratiche dell'io* [2004], Meltemi, Roma, 2006.

²⁰ V. DESCOMBES E C. LARMORE, *Dernières nouvelles du moi*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

²¹ R. WALSER, *Un pittore*, in *I temi di Fritz Kocher*, Milano, Adelphi, 1978, 84.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

quotidiana, fotografia, cinema e televisione) più suggestioni, stimoli e modelli di quanto non sia riuscito a trasmettere. Certo, sarebbe altresì inutile negare che il romanzo – macchina pantagruelica e accogliente per eccellenza – ha mutuato e inglobato nel suo lungo percorso numerose risorse provenienti da altri *media*, intrattenendo con la sopraggiunta e vincente civiltà dell'immagine numerosi vincoli funzionali. Già all'altezza del 1969, del resto, il critico americano Leslie Fiedler – nel saggio *Close the Border, Close the Gap* –²⁴ notava come le «forme letterarie di massa» coincidevano a suo giudizio «con i moduli retorici ed espressivi» più in uso presso i nuovi media iconici, «generi in grandissima parte associati a un uso intensivo nei *mass media*: in particolare il western, la fantascienza e la pornografia».²⁵

A uno scenario così fitto di variabili, dunque, è difficile assegnare una risposta univoca. È tuttavia ragionevole l'idea che la cultura dell'immagine abbia inciso in profondità sul terreno della narrativa contemporanea, esprimendosi presso leve di autori che hanno diluito i rapporti con la tradizione e il cui formarsi in un spazio mediale a predominante visiva non può che aver favorito una stratificazione delle retoriche letterarie. Un nuovo tipo di *non-romanzo* che Maurice Blanchot aveva forse appena fatto in tempo a vedere prima della morte e che avrebbe probabilmente apprezzato:

Il predominio del romanzo, con le sue apparenti libertà, le sue audacie che non metteranno il genere a repentaglio, la sicurezza discreta delle sue convenzioni, la ricchezza del suo contenuto umanistico è, come un tempo il predominio della poesia regolare, espressione del nostro bisogno di proteggerci contro ciò che rende pericolosa la letteratura.²⁶

3. Prima e dopo Sebald

Ma quali sono i modelli letterari di questi scrittori? Di questa letteratura consapevole della propria artificialità, e che però contemporaneamente prova a parlare del nostro stare nel mondo, qui e ora, attraverso una esperienza e uno sguardo filtrati dall'io dell'autore, esiste una manciata di scrittori-padri e di opere-modello che risale grossomodo agli anni Sessanta: la generazione del cosiddetto *New Journalism* americano, con i libri di Truman Capote, Gay Talese, Norman Mailer, Hunter S. Thompson. Ma per le nuove generazioni di scrittori presi in esame, lo spartiacque europeo delle narrazioni miste di parole e fotografie – che ibridano il testo con le immaginandole sempre ben attente a nondare un peso maggiore o decisivo all'uno o all'altro elemento e assegnando alla pagina una campitura costante – è da rintracciarsi nei libri dello scrittore tedesco W.G. Sebald (nato nel 1944, morto in un incidente automobilistico nel 2001), autore in cui centrale è l'esperienza dello sguardo. Scrittore della generazione dell'immediato dopoguerra, docente di letteratura tedesca a Norwich, nei libri di Sebald si fa un uso delle immagini (fotografiche, cinematografiche, pittoriche) grazie al quale la presenza dello stesso Sebald in quello che scrive sembra transitare attraverso un ampio arco di memoria e di esperienze in cui l'occhio è sempre prevalente, conservando il posto principale sia sotto forma di parole che di immagini: «Immagine e scrittura non si sovrappongono secondo una logica didascalica ma l'una 'sposta' l'enunciato dell'altra, invece, costringendo il lettore

²⁴ L. FIEDLER, *Close the Border, Close the Gap*, in *Collected Essays of L.F.*, vol. II, New York, Stein and Day Publishers, 1971, 126.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ M. BLANCHOT, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969.

a un'attività ermeneutica, che tende a 'rinnovare' il testo nell'immagine e viceversa».27 Il testo accompagna le immagini, le affianca, le circonda, senza mai soffocarle e senza mai assumere forma di semplice didascalia. In questo modo il lettore legge contemporaneamente immagini e parole, parole che diventano immagini, immagini che contengono parole.

Testi, secondo una distinzione operata da Lotman, pienamente *retorici*:

Per differenziarlo dal testo non retorico, definiremo retorico un testo che può essere rappresentato come unità strutturale di due (o più) sottotesti, codificati per mezzo di codici diversi reciprocamente intraducibili [...]. Verranno visti come retorici tutti i casi di conflitto contrappuntistico di lingue semiotiche differenti nell'ambito di una struttura unitaria.²⁸

Conflitto contrappuntistico di lingue semiotiche: ovvero l'essenza dell'opera di Sebald, con l'andamento placido delle sue frasi e le sequenze apparentemente casuali assegnate alla successione delle immagini. In ogni suo libro – in particolare nei due capolavori *Gli anelli di Saturno* e *Austerlitz* – lo scrittore tedesco adotta un modo di narrare che cerca una conciliazione piena con il disordine del mondo, che indaga senza strappi il rapporto tra l'oggetto e il paesaggio, tra il soggetto e la memoria, e che senza forzare i toni non punta mai sul contrasto stridente, sui racconti perturbanti o sull'eccezionalità dell'Evento. Libri in cui non succede quasi nulla, narrazioni di eventi minimi, quasi impercettibili. Eppure, proprio come ha dimostrato il lavoro di un fotografo come Luigi Ghirri, è possibile dare un'anima anche a dimesse stazioni di rifornimento, parcheggi, stabilimenti balneari abbandonati o stradine periferiche di provincia: «Nessun fotografo italiano della seconda metà del XX secolo possiede la capacità evocativa di Ghirri, nessuno è stato in grado di stupirsi guardando dentro l'obiettivo di una macchina e insieme suscitare stupore negli altri per il *quasi-niente*»²⁹ ha scritto Marco Belpoliti.

4. Da *Viaggio in Italia* a oggi

È attorno a questo fuoco placido che ruotano i testi che nel 1984 Gianni Celati pubblicò assieme alle fotografie di Luigi Ghirri in *Viaggio in Italia*,³⁰ volume a più mani che conteneva *in nuce* la prima versione di *Verso la foce*³¹ di Celati, che assieme a uno dei libri fotografici più complessi del nostro Novecento, *Romanzo di figure*³² di Lalla Romano, costituisce un vero e proprio pioniere di genere.

Questi quattro diari di viaggio sono nati mettendomi a lavorare con un gruppo di fotografi, che si dedicavano a una descrizione del nuovo paesaggio italiano (...). Per come sono adesso, dopo essere stati riscritti e resi leggibili, li chiamerei racconti d'osservazione (...). Se hanno una

²⁷ J. BAETENS-HILDE VAN GELDER, *Petitepoétique de la photographie mise en roman* (1970-1990), in «Photographie and Romanesque» numero monografico a cura di Danièle Méaux, *Étudesromanesques*, x (2006), cit. in S. ALBERTAZZI, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010.

²⁸ J. M. LOTMAN, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti&Vitali, 1998.

²⁹ M. BELPOLITI, *Luigi Ghirri. Quasi niente*, in *Doppio zero. Una mappa portatile della contemporaneità*, Torino, Einaudi 20003.

³⁰ L. GHIRRI, G. LEONE, E. VELATI (a cura di), *Viaggio in Italia*, fotografie di Barbieri, Basilico, Battistella, Castella, Cavazzuti, Chiaramonte, Cresci, Fossati, Garzia, Guidi, Ghirri, Hill, Jodice, Leone, Nori, Sartorello, Tinelli, Tuliozi, Ventura, White, testi di C. A. Quintavalle, G. Celati, Alessandria, Il Quadrante, 1984.

³¹ G. CELATI, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989.

³² L. ROMANO, *Romanzo di figure. Lettura di un'immagine*, con fotografie di Roberto Romano, Torino, Einaudi, 1986 (poi ampliato in *EAD., Nuovo romanzo di figure*, Torino, Einaudi, 1997).

qualche rilevanza, almeno per chi li ha scritti, questa dipende dal fatto che un'intensa osservazione del mondo esterno ci rende meno apatici (più pazzi o più savi, più allegri o più disperati).³³

scrive Celati nella *Notizia* anteposta al testo. Interessante la distinzione che l'autore milanese adotta tra 'descrizione' (che fanno i fotografi) e 'osservazione' (che fa lo scrittore). Per Celati lo scrittore-osservatore «ha bisogno di liberarsi dai codici familiari che porta con sé, ha bisogno di andare alla deriva in mezzo a tutto ciò che non capisce, per poter arrivare a una foce, dove dovrà sentirsi smarrito»³⁴. Per il fotografo-descrittore, invece, «è possibile pensare che il tempo rinnovi, che ogni scatto accidentale rinnovi la percezione, invece di essere soltanto la pietra tombale dei momenti di vita».³⁵ Tutto il contrario di quello che pensava Roland Barthes, per il quale la fotografia è il segno di ciò che è stato e non potrà mai più essere.³⁶ Le fotografie di Ghirri sono dunque per Celati il vero luogo di narrazione, perché intensificano la nostra percezione del mondo, il suo fluire incessante, in cui ogni foto è figlia e contemporaneamente genitrice di un'altra foto, come in un continuo racconto.

Un tentativo di strappare *qualcosa* alla morte per mezzo del racconto della vita di *qualcuno* che non c'è più – con le biografie di due poeti, in particolare – sembra attraversare anche una parte della produzione di Emanuele Trevi con due libri come *Senza verso*³⁷ e *Qualcosa di scritto*³⁸, al cui centro campeggiano rispettivamente le figure di Pietro Tripodo e Pier Paolo Pasolini.

In *Senza verso* Trevi racconta dell'afosa estate romana del 2003, «memorabile per il clima asfissiante, il peggior clima dal 1765, diceva Il Messaggero»³⁹ in un resoconto - intercalato da riflessioni e digressioni storico-saggistiche, in cui la libertà di mistione tra autobiografismo e saggio, cronaca e riflessione, memoir e ritratto critico-biografico non si lascia esorcizzare dentro una forma romanzesca - che inizia dentro Roma, nelle viscere della città, nei suoi luoghi sotterranei, per trasformarsi, più o meno dalla metà del libro, nel ricordo dell'amico e poeta Pietro Tripodo, morto alla fine degli anni '90. E con l'immagine di una piantina di Roma (disegnata a mano su carta quadrettata, probabilmente dallo stesso Trevi) lungo la verticale di via Merulana si apre il libro, per chiudersi, circolarmente, con una serie di altre immagini, raccolte in una sezione finale intitolata *Colpi d'occhio*. Diciannove fotografie, che cominciano con una litografia della fine del '500 delle vie e dei palazzi romani raccontati da Trevi, passando per i particolari di alcuni elementi compositivi dell'altare di Mitra, di statue, affreschi, frontespizi di libri, scorci di vie del centro, fino alle immagini conclusive di una edicola di via Merulana e di una fotografia, solo una, di Pietro Tripodo. Qui Trevi sceglie di commentare le immagini in bianco e nero con brevissime didascalie, vergate a loro volta, come la piantina della città che apre il libro, a mano con un pennarello nero. La medesima soluzione impaginativa – confinare le immagini in una sezione staccata alla fine del libro – Trevi adotterà otto anni dopo per *Qualcosa di scritto*, al cui centro campeggiano le figure di Pier Paolo Pasolini e Laura Betti. Sedici fotografie – colori, su carta lucida, nel mezzo della pagina tutta nera – stavolta senza didascalie o riferimenti di nessun tipo: scorci di città greche, statue dell'antichità classica, e anche qui, come in *Senza verso*, copertine di libri e piantine. Se la scrittura è un mezzo per conoscere e per

³³ CELATI, *Verso la foce...*, 9.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Cfr. R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.

³⁷ E. TREVI, *Senza verso. Un'estate a Roma*, Bari, Laterza, 2004.

³⁸ ID., *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012.

³⁹ ID., *Senza verso...*

ricordare, il processo di rappresentazione per mezzo delle immagini ambisce invece al chiaroscuro ambivalente. Confinata in una zona periferica del testo, le fotografie rendono visibili soltanto frammenti, particolari, emblemi offuscati di un mondo invisibile, che si mostra, laddove catturato in un'immagine, solo per astrazione o piccoli eventi, per mosse e scarti quasi irrilevanti, decontestualizzati.

Una scelta ancora più radicale compie Daniele Brolli nell'atipico diario di viaggio americano *Chemical Usa*⁴⁰ con l'inserimento, esattamente a metà del libro, di un vero e proprio album da disegno contenente dieci ritratti dal vivo dello stesso Brolli, illustratore e fumettista oltre che scrittore. Un *Composition book* nel quale l'autore tratteggia a matita oggetti d'uso quotidiano (un adattatore di corrente, una serratura della porta di un albergo, un orsetto di peluche), grattacieli e strade americane (si riconosce, benché non esplicitato, il bar annegato nella notte del famosissimo *Nottambuli* di Edward Hopper), insetti e rettili del deserto statunitense. Qui le immagini corrispondono in tutto e per tutto all'esperienza percettiva dell'autore. Sono suoi disegni, schizzi, ritratti.⁴¹ Proprio come per le parole che compongono il resto del libro, non c'è la distanza – il *diaframma*, appunto – di una macchina fotografica. Come ha scritto John Berger in uno dei capitoli del suo volume di saggi di fotografia e arte, *Sul guardare* «ci sono momenti vissuti in cui l'occhio non è un semplice registratore di sensazioni visive, ma uno scrutatore sensibile di problemi. Avviene a volte che la visione di un singolo riesca a distanziarsi dalle forme sociali della cultura esistente». ⁴² È quello che Brolli tenta di fare con questi disegni: calarsi al centro della macchina mitologica americana e contemporaneamente distanziarsi dal suo onnipervasivo, schiacciante immaginario provando ad allontanarsi dalla seduzione di una fotografia, che dal reale ritaglia una traccia, un istante, riproducendo alcuni aspetti, o elementi, col disegno. Ogni segno tracciato sulla carta è sempre riferito a un modello, reale o immaginario, davanti agli occhi di chi disegna o nella sua testa. E ogni disegno è sempre una traduzione, o una forma di distanziamento, in certi casi anche di riscrittura parodica o ironica (si veda per esempio il ritratto dell'Empire State Building che spunta dal massiccio di una montagna, accompagnato dalla didascalia: «Est e Ovest sono due civiltà distinte che si incontrano solo con un innesto ben riuscito»).

Una forma mista di saggio e reportage, riflessione autobiografica e critica della cultura occidentale è anche quella assunta da *I destini generali*⁴³ di Guido Mazzoni, qui impegnato in una felice escursione dai territori della critica e della poesia a lui più abituali. Il libro, che

descrive alcuni aspetti della forma di vita occidentale così come si presenta oggi, dopo quella metamorfosi che negli ultimi decenni ha cambiato la famiglia, l'amore, la politica, i rapporti personali, i rapporti di classe [...] e alla quale Pasolini, fra il 1973 e il 1974, diede un nome che ha avuto fortuna: mutazione antropologica⁴⁴

⁴⁰ D. BROLLI, *Chemical Usa. Il viaggiatore assente*, Milano, Rizzoli, 2002.

⁴¹ Un probabile riferimento dell'autore è A. SAVINIO, *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, sia per l'organizzazione del testo sotto forma di voci isolate da capitoletti, che per la scelta di inserire disegni dell'autore a metà del libro. Undici i disegni originali di Savinio: *Il probabile Adamo, Apollo, Apparenza, Anassagora, La morte del Parnaso, I borghesi, L'albero cosmico, Barba, Dialetti, Il corpo e l'anima, Apollinaire ferito*.

⁴² J. BERGER, *Sul guardare*, Milano, Bruno Mondadori, 2003

⁴³ G. MAZZONI, *I destini generali*, Bari, Laterza, 2015.

⁴⁴ *Ibidem*.

si compone di due parti: una prima metà di impianto più strettamente saggistico, benché comunque legato agli stilemi e alle retoriche del *personal essay*,⁴⁵ cui ne segue una seconda (intitolata *L'epoca delle persone medie*), che è il resoconto di un viaggio a Berlino. Capitale che a Mazzoni, di ritorno in quella città dopo un primo soggiorno alla metà degli anni '90, sembra irriconoscibile: «La sua storia tragica era stata imbalsamata o rimossa, ogni dettaglio fisico, dall'architettura alla pubblicità, esprimeva altro».⁴⁶ E nel paesaggio urbano della Berlino di questi anni Mazzoni rintraccia due *discorsi*: uno ufficiale, di Stato, che è quello dei musei, dei monumenti, dei luoghi celebrativi della Memoria; un secondo discorso, parallelo e involontario, per il quale «in ogni museo o monumento di Berlino, il discorso che lo Stato tiene sulla propria storia è circondato da un altro sistema di simboli sorto senza pianificazione [...] più importante di quello che le istituzioni della Repubblica Federale di Germania hanno voluto costruire». Ed è questo secondo livello di discorso che Mazzoni riproduce nel testo attraverso le fotografie, come per esempio l'immagine di pezzi di Muro reinstallati a beneficio dei turisti in Potsdamer Platz sovrastati da pubblicità dell'Ipod Apple che creano un effetto di straniamento per cui quei rettangoli di Muro assomigliano essi stessi ai tablet dell'azienda di Cupertino. Un conflitto tra i due discorsi che si manifesta tra l'*ethos* «riflessivo e perbene» dei musei e dei monumenti ufficiali e il paesaggio urbano che li circonda, tra «pupazzi fosforescenti [...] e pubblicità di agenzie immobiliari che scrivono *Appartamenti con vista* davanti a ciò che rimane del Muro».⁴⁷ Due regimi simbolici confliggenti, «il primo responsabile e pianificato [...], emesso dallo Stato. Il secondo è ludico, irresponsabile e anarchico, emesso dal capitalismo contemporaneo [...] e si rivolge alle stesse persone fisiche cui si rivolge il discorso dello Stato, ma le immagina non come cittadini ma come consumatori».⁴⁸ Immagini che segnalano un orizzonte psichico involontario della Berlino contemporanea che sembra essersi adagiata in un ambiente più confortevole, dopo essere passata dalla difficile condizione di città dove si è scientificamente pianificato lo sterminio di sei milioni di esseri umani a città che respira il vento disimpegnato e leggero del turbocapitalismo. Di questi addensamenti di materiali sovrastrutturali Mazzoni offre al lettore pochi ma assai efficaci campioni fotografici (per sua stessa ammissione «scattati proprio con un Ipod»,⁴⁹ ammettendo dunque con onestà che è molto difficile sfuggire alle offerte seducenti del capitalismo) in una geografia urbana che domina del resto uniformemente gli spazi di tutte le grandi città europee.

Di stretta osservanza *sebaldiana*, infine, sono i libri di Lorenzo Pavolini e Antonio Moresco, *Accanto alla tigre*⁵⁰ e *Zio Demostene*.⁵¹ Anche lì le fotografie, proprio come nelle lunghe *suite* saggistico-narrative dello scrittore tedesco, diventano, nell'amalgama col testo, concrezioni icastiche e immagini dialettiche attraversate dal basso continuo del tema della Memoria. Privata, familiare (le vite, rispettivamente, del nonno di Pavolini, Alessandro, gerarca fascista, segretario del partito e ministro della Cultura popolare; e dello zio di Moresco, Demostene, disertore, comunista, esule), capace tuttavia di diventare lente aperta e pubblica della storia del Novecento italiano. Del resto, come lo stesso Sebald sosteneva con estrema chiarezza in un'intervista, fare letteratura significa occuparsi della Memoria:

⁴⁵ Per una definizione di questa forma letteraria accompagnata da una vasta gamma di esempi, si veda P. LOPATE, *The Art of Personal Essay: An Anthology from the Classical Era to the Present*, New York, Anchor, 1995.

⁴⁶ MAZZONI, *I destini...*

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ L. PAVOLINI, *Accanto alla tigre*, Roma, Fandango, 2010.

⁵¹ A. MORESCO, *Zio Demostene. Vita di randagi*, Milano, Effigie edizioni, 2005.

Il fondamento morale della letteratura è attinente al problema della memoria. A me sembra chiaro che coloro che non hanno memoria hanno maggiori *chances* di vivere felici. Ma la memoria è qualcosa da cui non puoi sfuggire: la tua costituzione psicologica è tale che tu sei portato a guardare indietro, oltre le tue spalle. La memoria, anche se la reprimi, tornerà a te e modellerà la tua vita. Senza memoria non ci sarebbe alcun testo scritto: il peso specifico di cui un'immagine o una frase hanno bisogno per comunicare con il lettore può venire solo dai ricordi, non da quelli di ieri ma da quelli di tanto tempo fa.⁵²

Ed entrambi i libri di Pavolini e Moresco recuperano, per dirla con Sebald, il 'peso specifico' di quello che è stato smarrito non ai margini della Storia, ma infilato di soppiatto al buio nella cantina dei ricordi familiari. Pavolini:

Non sapevo che mio nonno fosse un gerarca fascista fucilato a Dongo e appeso a testa in giù a piazzale Loreto, fino a quando non mi sono imbattuto in una fotografia sul libro di storia della seconda media[...] Non mi veniva raccontato un granché di nonno, ad esempio se prima della guerra avesse un mestiere, quale? E che tipo di soldato era stato?⁵³

Moresco: «Ma tu le sapevi tutte queste cose che ti ho letto? – Qualcuna sì, altre no. [...] So poco di lui, e di quello che è successo dopo, in Brasile, ancora meno. Si è occupata un po' mia sorella di tenere qualche contatto, arrivavano ogni tanto rare lettere, qualche fotografia...».⁵⁴

Pavolini e Moresco riscattano con la scrittura e le immagini ciò che era stato abraso dalle private memorie, strutturando i loro libri come piccoli memoriali laici. In questo modo, mettono in luce il rapporto difficile degli individui – di tutti noi – con il tempo, che consuma e aggredisce. Con grande abilità progettuale, decontestualizzano le immagini che acquisiscono sulla pagina, trasfigurandole a tutto vantaggio di quella che Contini avrebbe chiamato la 'letterarietà della situazione'.⁵⁵ Immagini che non favoriscono esclusivamente l'idea di una documentazione, di un accrescimento del tasso informativo del testo, ma che ne amplificano l'eco narrativa. Se il testo diventa una unica, lunghissima didascalie delle immagini, a loro volta le immagini offrono evidenze percettive a quanto va dicendo il testo, costantemente attraversate da uno dei problemi centrali che caratterizzano questo tipo di scritture: da un lato la necessità di offrire una documentazione corretta sul versante storico-saggistico; dall'altro, lo scivolamento verso un punto di vista personale, privato, intimo su quel materiale. Qual è il rapporto tra la travolgente massa documentaria della Storia pubblica e la memoria familiare? Qual è il ruolo della *rappresentazione*, per dirla con Bourdieu,⁵⁶ nella costruzione di una identità privata così pesantemente attraversata da una memoria, come abbiamo imparato a dire, non condivisa?⁵⁷

«Distruggete anche l'ultima cosa / ma non il ricordo»: ha scritto Sebald ne *Gli Emigrati*.⁵⁸ Una tra le molte opportunità espresse da queste miste narrazioni memoriali è quella che invita a ripensare alla Storia nei termini delle urgenze che esprime, e può considerarsi un richiamo da

⁵² Da un'intervista con Maya Jaggi apparsa sul quotidiano *The Guardian*, 21 dicembre 2001.

⁵³ PAVOLINI, *Accanto alla tigre...*

⁵⁴ MORESCO, *Zio Demostene...*

⁵⁵ G. CONTINI, *Risposta a un'inchiesta sull'ermetismo*, «Primato», I, (1940).

⁵⁶ Si veda soprattutto P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.

⁵⁷ Centrale, su questi temi, la riflessione di G. DE LUNA, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Milano, Feltrinelli, 2011.

⁵⁸ W.G. SEBALD, *Gli emigrati*, Milano, Adelphi, 2007.

ascoltare con attenzione verso una ulteriore riflessione sul decisivo valore conoscitivo - documentale e *contemporaneamente* emotivo - dell'oggetto letterario.