

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Dottorato di Ricerca in
Letterature Moderne, Comparate e Postcoloniali

Settore concorsuale: 10/L1

Settore scientifico-disciplinare: L-LIN/10

Ciclo XXV

*Memorie traumatiche, fotografie e intermedialità nella
narrativa contemporanea di lingua inglese*

Presentata da:

Dott.ssa Tolfo Giorgia

Coordinatore

Prof.ssa Silvia Albertazzi

Relatore

Prof.ssa Rita Monticelli

ESAME FINALE

Anno 2013

SOMMARIO

1. Teorie e Metodologia	4
1.1. La ricerca di un modello mobile e ibrido.	4
1.2. Il rapporto tra visuale e verbale: l'iconotesto e l'<i>imagetext</i>.	5
1.2.1. Roland Barthes: dall'imperialismo della parola al senso ottuso.	6
1.2.2. <i>Iconotexte</i> e <i>Imagetext</i>	8
1.2.3. L' <i>ekphrasis</i> come pratica iconotestuale.	11
1.3. L'intermedialità e le sue varie declinazioni.	13
1.3.1. Tassonomia delle relazioni iconotestuali e gradienti dell'intermedialità.	18
1.4. Letteratura e fotografia: dall'analogo figurativo al recupero della referenzialità come pragmatica.	24
1.4.1. Fase dell'icona.	27
1.4.2. Fase del simbolo.	29
1.4.3. Fase dell'indice.	31
1.4.4. Il ritorno della referenzialità come pragmatica.	33
1.5. Fotografia e memoria	36
1.5.1. Kracauer e Benjamin: le basi della riflessione.	37
1.5.2. Barthes: l'esperienza personale ne <i>La camera chiara</i>	41
1.5.3. Annette Kuhn e Aleida Assmann: fotografia come <i>pre-text</i> e metafora di memoria	45
1.5.4. Marianne Hirsch: la <i>post-memory</i> e l'importanza dell'elaborazione immaginativa.	47
1.6. Trauma Studies.....	48
1.6.1. Prime definizioni e posizionamenti critici	50
1.6.2. Trauma e fotografia.	56
1.6.3. Trauma e letteratura: alcune questioni.....	59
1.6.4. Trauma, contromemoria e importanza della "mobilità".....	61
1.7. l'uso dell'intermedialità' come pratica narrativa.....	63

2. Ekphrasis fotografiche e recupero della memoria.....	68
2.1. Hidden intermediality e Trauma Fiction.....	68
2.2. Jonathan Coe, <i>The Rain Before It Falls</i>.....	71
2.2.1. Struttura testuale.....	72
2.2.2. Passaggi intermediali.....	72
2.2.3. Interpretazione, dilatazione e mutazione dell'immagine.....	74
2.2.4. Memoria e contromemoria.....	77
2.2.5. L'elaborazione del trauma.....	86
2.2.6. Il recupero del passato e la sua vivificazione.....	87
2.2.7. Il modello iconotestuale creato da Jonathan Coe.....	90
2.3. Joy Kogawa, <i>Obasan</i> e Mireille Juchau, <i>Burning In</i>.....	93
2.3.1. Joy Kogawa, <i>Obasan</i> : Struttura testuale.....	95
2.3.2. Silenzio e fotografia: trascrizioni soggettive.....	95
2.3.3. Tensione tra memoria e oblio.....	98
2.3.4. Riappropriazione di un rapporto materno.....	99
2.3.5. Mireille Juchau, <i>Burning In</i> : struttura testuale.....	109
2.3.6. <i>Ekphrasis</i> della dinamizzazione del processo compositivo e creazione di palinsesti memoriali.....	110
2.3.7. Rapporto ombelicale e struttura analogica del trauma.....	113
2.4. Janette Turner Hospital, <i>The Last Magician</i>.....	119
2.4.1. Caleidoscopio narrativo.....	120
2.4.2. L'atto fotografico come strumento di conoscenza ed elaborazione del trauma.....	121
2.4.3. Il <i>collage</i> fotografico come pratica comunicativa.....	129
2.5. <i>Memory work</i> e <i>Agency etico</i>.....	134
2.5.1. Funzione narrativa e metatestuale della fotografia.....	135
2.5.2. Funzione strutturale-pragmatica dell' <i>ekphrasis</i>	136
2.5.3. Tropo fotografico e movimento.....	142
2.5.4. Valore etico per il lettore.....	143

3. Intermedialita' manifesta.....	146
3.1. Un numero ridotto di testi.....	146
3.1.1 Instabilita' di genere	147
3.1.2. <i>Double fiction e Intermedial criticism</i>	150
3.2. Ivan Vladislavic & David Goldblatt, <i>Double Negative/TJ</i>.....	156
3.2.1. Struttura testuale.....	156
3.2.2. Costruzione per ricorrenze ed echi.....	158
3.2.3. Triangolazione trauma-fotografia-narrazione.....	161
3.2.4. Il "lavoro" del lettore e la dimensione potenziale del trauma.....	163
3.2.5. Sovrapposizioni di temporalità ed esperienza della fotografia.....	165
3.3. Timothy O'Grady & Steven Pyke, <i>I Could Read The Sky</i>.....	171
3.3.1. Struttura testuale.....	173
3.3.2. "The unsaid" e "The Unsayable".....	175
3.3.3. L'indicibile e l'archivio.....	177
3.3.4. Fratture e fusioni.....	184
3.3.5. L'adattamento cinematografico come realizzazione del <i>tiers pictural</i>	192
3.3.6. Visibilità e morte.....	195
3.4. Jonathan Safran Foer, <i>Extremely Loud & Incredibly Close</i>.....	198
3.4.1. Struttura testuale.....	199
3.4.2. Trauma e media.....	200
3.4.3. Circuiti di cotestimonianza e <i>postmemory</i>	201
3.4.4. Doppio codice comunicativo.....	205
3.4.5. Reiterazione e reinterpretazione immaginistica delle immagini.....	210
3.4.6. <i>Flip-book</i>	218
4. Conclusioni	227
Bibliografia	231

1. TEORIE E METODOLOGIA

1.1. LA RICERCA DI UN MODELLO MOBILE E IBRIDO.

Come indica il titolo stesso - *Memorie traumatiche, fotografie e intermedialità nella narrativa contemporanea di lingua inglese* - lo scopo di questo lavoro è scegliere un campione di testi narrativi (fanzionali) di lingua inglese, pubblicati a partire dagli anni '80 (in concomitanza con l'emergere della nuova ondata di *Trauma Studies*), e analizzarli attraverso un prisma costituito dalla convergenza delle teorie sul trauma, la memoria, la fotografia e l'intermedialità. La volontà di far convergere discipline così specifiche è motivata dalla possibilità di individuare tra loro alcuni punti di contatto, influenza e sovrapposizione reciproca che rendano possibile l'identificazione, all'interno dei romanzi scelti, di isotopie figurative e/o tematiche attorno al concetto di "fotografia" nel suo senso più poliedrico di oggetto, atto e metafora. In altre parole, si vuole sviluppare, a partire dalla messa a colloquio dei vari discorsi, un filtro teorico da utilizzare in maniera funzionale per evidenziare e studiare alcune delle più frequenti e differenti soluzioni stilistiche, morfologiche e tematiche nell'utilizzo della fotografia e della letteratura per la narrazione di situazioni in cui il rapporto dei personaggi intradiegetici con la memoria sia di tipo problematico (come ad esempio segreti nascosti o eventi passati taciuti) o addirittura traumatico.

La scelta di attenersi a romanzi di finzione piuttosto che a testi testimoniali e autobiografici, si deve al fatto che, benché questi ultimi rappresentino degli esempi diretti dei tentativi di comunicazione del trauma, anche le forme di finzione hanno importanti valenze etiche, come hanno ampiamente dimostrato i *Trauma Literary Studies*; ma soprattutto all'idea per cui la scelta di utilizzare il medium fotografico e dunque di ricorrere ad una narrazione intermediale rappresenterebbe, in essi, una scelta creativa intenzionale e non contingente alle esperienze vissute.

La decisione infine di attenersi al tropo fotografico deriva, prima ancora che dalle valenze stesse del mezzo e dalle sue implicazioni teoriche, dall'imprescindibilità che il

visuale, e la fotografia nello specifico, stanno assumendo negli ultimi decenni, inevitabilità che avrebbe spinto il massimo teorico – W. J. T. Mitchell – a parlare di “svolta pittorica” (*pictorial turn*) della società contemporanea. L’identificazione di un corpus di testi che narrino una storia traumatica e che allo stesso tempo tematizzino o incorporino la fotografia al suo interno, ha conseguentemente resa necessaria anche la definizione dell’artefatto che si crea dalla combinazione tra visuale e testuale, definizione che inevitabilmente ha spinto la nostra attenzione critica verso gli studi sull’intermedialità.

Facendo convergere gli studi sulla fotografia nel suo complesso rapporto con la realtà, la memoria umana e la letteratura, con le analisi sulla rappresentabilità e rappresentatività della fotografia e della letteratura nei confronti della memoria traumatica o "problematica" e con gli studi sull’intermedialità, si cercherà di istituire una sorta di matrice di analisi. Questa, tenendo conto delle diverse declinazioni morfologiche del rapporto iconotestuale, verrà impiegata per mettere in luce le caratteristiche e gli elementi principali che rendono l’artefatto bimediale, laddove possibile, una soluzione particolarmente adatta, perché “instabile” e ibrida (più che verbale, più che visuale, non letteraria, non fotografica), alla narrazione di quelle storie complesse, difficili e traumatiche che per loro stessa natura resistono la “rappresentazione”.

1.2. IL RAPPORTO TRA VISUALE E VERBALE: L’ICONOTESTO E L’IMAGETEXT.

In un articolo apparso nel 2008 sulla rivista *Poetics Today* dal titolo "*Introduction: Photographic Interventions*"¹ che si apre emblematicamente con una sezione chiamata *Images and Words: The State of the Debate*, gli autori Silke Horstkotte e Nancy Pedri, partendo dalla famosa distinzione di Lessing tra il verbale come arte temporale e il visuale come arte spaziale, sottolineano come in tempi più

¹ HORSTKOTTE SILKE, PEDRI NANCY, “Introduction: Photographic Interventions”, *Poetics Today*, Vol. 29, Issue 1, Spring 2008.

recenti, e più precisamente a partire dagli anni '60, si sia andati pian piano verso uno spostamento teorico che non privilegia più le differenze tra le due arti (media, secondo la formulazione di Marshall McLuhan), ma che cerca con sempre più intensità di metterne in luce le somiglianze. È proprio a partire da Roland Barthes, col suo appello a non considerare più verbale e visuale come due arti sostanzialmente differenti, ma come due "strutture testuali", che il dibattito ha imboccato una direzione nuova che è successivamente sfociata nell'impegno della critica a mettere in rilievo la testualità degli artefatti visivi e la visualità di quelli verbali, alla classificazione dell'intermedialità come una forma di intertestualità (che comprende due differenti media), nella formulazione da parte di W. J. T. Mitchell dell'*imagetext* e, soprattutto, nella teorizzazione da parte di quest'ultimo di un "svolta visuale" (*pictorial turn*) negli anni '90, ovvero di una svolta culturale che vede la società dominata dalle immagini. Tali riflessioni critiche, collocandosi, pur nelle loro differenti declinazioni letterarie, sociologiche, storiche, semantiche, attorno all'elemento visuale, hanno dato origine ai *Visual Studies*, il cui scopo principale è, essenzialmente, quello di cercare di definire una grammatica alla base della comunicazione visuale.

1.2.1. ROLAND BARTHES: DALL'IMPERIALISMO DELLA PAROLA AL SENSO OTTUSO.

A partire dalla fine degli anni '50 e fino alla sua morte, Roland Barthes è tornato a più riprese sulla questione del rapporto tra verbale e visuale. Nei suoi primi articoli e interventi egli si limitava a sostenere la necessità di utilizzare gli strumenti della retorica per analizzare gli artefatti visivi (si pensi all'analisi della pubblicità della pasta Panzani contenuta nell'articolo dal titolo emblematico "Retorica dell'immagine²"), scegliendo così di abbracciare una posizione principalmente "fonocentrica", di gerarchia e imperialismo linguistico. A sostegno di ciò, in un articolo dal titolo "La pittura è un linguaggio?" apparso nel 1969 e successivamente inserito nella raccolta *L'ovvio e*

² BARTHES ROLAND, "Retorica dell'immagine" in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 2001 [1964].

l'ottuso, dichiarava addirittura l'inesistenza dell'opera d'arte se non nella descrizione linguistica che ne poteva fare l'osservatore:

Il quadro, da chiunque sia scritto, esiste solo nel *racconto* che ne offro; o meglio: nella somma e nell'organizzazione di letture che se ne possono dare: un quadro non è mai altro se non la propria descrizione plurale [...].³

In un secondo momento, tuttavia, con una svolta teorica che ha visto un passaggio dall'interesse per la significazione a quello per la significanza, con un apparente rifiuto dell'approccio semiotico, egli si rese conto che non era possibile ricondurre totalmente l'analisi di un'immagine ai suoi contenuti figurativi e che esisteva una sorta di deriva di senso, un senso "ottuso", celato, percepibile ed esprimibile unicamente attraverso un metalinguaggio non verbale; senso alla cui formulazione egli si applicò negli ultimi scritti⁴. Benché nella sua formulazione originaria fosse contingente al linguaggio filmico e alla successione dei fotogrammi eizenstejani, il senso "ottuso", se adattato alle pratiche iconotestuali, è definibile come un senso che si aggiunge all'unione tra parola e immagine, un senso che non influisce sulla comunicazione e sul significato, ma che ha a che fare con la percezione e che, appunto, non è formulabile attraverso il linguaggio.

Il senso ottuso non si trova nella *langue* (neppure in quella dei simboli): se lo si elimina, la comunicazione e la significazione restano, circolano, passano; in sua assenza, posso ancora dire e leggere; ma non si trova neanche nella *parole* [...] Perché il senso ottuso c'è, non *dappertutto* (il significante è una cosa rara, una figura dell'avvenire), ma *da qualche parte*.⁵

L'evoluzione del pensiero di Barthes si è sviluppata dunque verso la cognizione dell'irriducibilità totale del visuale al verbale: se è vero che da un lato l'immagine per

³ ID., "La pittura è un linguaggio?" in *L'ovvio e l'ottuso* cit., p. 150.

⁴ ID., *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003 [1980]. Qui il senso "ottuso" appare sotto forma di *punctum* e si trova un'analisi del responso alla fotografia che, pur avendo origine semiotica, si conclude con la riflessione sul ruolo dell'affettività e della soggettività umana alla percezione visiva.

⁵ ID., "Il terzo senso" in *L'ovvio e l'ottuso* cit., pp.53-54.

essere comunicata ha bisogno del linguaggio e della parola, dall'altro, essa sarà sempre superiore alla somma del messaggio denotato (descrizione figurativa) e di quello connotato (sempre soggettivo e plurale come è l'osservatore).

1.2.2. ICONOTEXTE E IMAGETEXT.

Sulla scia di Barthes, altri teorici si sono impegnati nella teorizzazione di un'unità che fosse in grado di tener conto contestualmente dell'indissolubilità del costruito visivo-verbale, quanto della sua eterogeneità e del valore aggiunto che nasce dall'unione di questi due media. A tal proposito sono nati concetti quali l'*iconotexte* di Michael Nerlich o l'*imagetext* di Mitchell, concetti che, pur in parte allontanandosi dalla teorizzazione di Barthes, l'hanno ripetutamente ripresa e condotta all'idea dell'esistenza, anche se non da tutti accettata, di una pratica intertestuale tra verbale e visivo che va sotto il nome di intermedialità.

La nozione di *iconotexte* trova una sua prima definizione in un articolo di Nerlich dal titolo "Qu'est-ce qu'un iconotexte":

une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le text ni l'image n'ont de la fonction illustrative qui - normalement, mais non nécessairement - a la forme d'un "livre" [...] n'est pas nécessaire qu'il y ait simultanément du travail visuel ou textuel [...] l'essentiel est que l'intentionnalité de la production vise un artefact conçu comme unité non illustrative, mais dialogique entre texte(s) et image(s), texte(s) et image(s) qui tout en formant *en tout qu'iconotexte* une unité indissoluble gardent chacun leur propre identité et autonomie.⁶

Come chiarifica Peter Wagner:

iconotext refers to an artifact in which the verbal and the visual signs mingle

⁶ NERLICH MICHAEL, "Qu'est-ce un iconotexte? Réflexions sur le rapport text-image photographique dans *La femme se découvre* d'Évelyne Sinassamy", in MONTANDON ALAIN, *Iconotextes*, OPHRYS, 1990, p. 268.

to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images.⁷

Si trova qui, come nell'ultimo pensiero barthesiano, un'esplicitazione del valore sinergico che si crea dall'unione tra parola scritta e immagine, unione che non produce appunto solo una somma di significati tra diversi media, ma un *quid* ulteriore, che va oltre, come scrive Nerlich, il puro livello illustrativo (descrittivo).

Il termine più recente e largamente utilizzato, *imagetext*, deve invece la sua formulazione a W. J. T. Mitchell. Nel suo secondo volume sulla teoria del visuale⁸, *Picture Theory*, come premessa al suo studio sul rapporto tra immagine e testo lo studioso fa una considerazione fondamentale: "*comparison itself is not a necessary procedure in the study of image-text relations*"⁹. In tal modo egli ribalta e si libera delle pratiche di analisi che lo hanno preceduto, stabilendo un nuovo modo di procedere la cui sfida è quella di ri-descrivere:

the whole image/text problematic that underwrites the comparative method and to identify critical practices that might facilitate a sense of connectedness while working against the homogenizing, anesthetic tendencies of comparative strategies and semiotic "science".¹⁰

Dato per postulato che il criterio di analisi del rapporto tra i due media non deve essere di tipo comparativo, Mitchell afferma che:

in short, all arts are "composite" arts (both text and image), all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes.¹¹

⁷ WAGNER PETER, "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State(s) of the Art(s)", *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, European Cultures - Studies in Literature and the Arts, de Gruyter, Berlin/New York, 1996, p.16.

⁸ Il primo testo è MITCHELL W. J. T, *Iconology*, University of Chicago Press, 1987.

⁹ ID., *Picture Theory*, University of Chicago Press, 1994, p. 89, corsivo nel testo.

¹⁰ *Ivi*, pp. 87-88.

¹¹ *Ivi*, p. 95.

Tale dichiarazione è presto riscontrabile: se da un lato è difficile poter parlare di un'immagine e conferirle un significato senza ricorrere alla parola, dall'altro è impossibile scindere ogni testo dalla sua rappresentazione visuale (tipografica), con la conseguenza che appaiono pressoché inesistenti i media "puri". Questa tensione, potendo manifestarsi in maniera diversa, come forza sinergica che aiuta a produrre un senso ulteriore o come forza disgiuntiva latrice di dissonanza, può produrre un'ulteriore declinazione dell'artefatto bimediale (*image-text*), in *imagetext* e *image/text*:

image-text --> "designates *relations* of the visual and the verbal"

imagetext --> "designates composite, synthetic works (or concept) that combine image and text"

image/text --> "a problematic gap, cleavage, or rupture in representation"¹²

Attraverso il concetto di *imagetext*, Mitchell non solo vuole identificare uno slittamento ontologico nella concezione verbale-visuale, che da dicotomica diventa unitaria, ma vuole anche rendere conto dell'aumento della presenza e della circolazione delle immagini nella cultura contemporanea e della possibilità di poter parlare di un *pictorial turn*¹³, o svolta iconica, che avrebbe messo l'immagine al centro del dibattito delle

¹² *Ivi*, p. 89.

¹³ *Ivi*, pp. 11-13. "Another shift in what philosophers talk about is happening, and that once again a complexly related transformation is occurring in other disciplines of the human sciences and in the sphere of public culture. I want to call this shift "the pictorial turn." In Anglo-American philosophy, variations on this turn could be traced early on in Charles Peirce's semiotics and later in Nelson Goodman's "languages of art," both of which explore the conventions and codes that underlie nonlinguistic symbol systems and (more important) do not begin with the assumption that language is paradigmatic for meaning. In Europe one might identify it with phenomenology's inquiry into imagination and visual experience; or with Derrida's "grammatology," which de-centers the "phonocentric" model of language by shifting attention to the visible, material traces of writing; or with the Frankfurt School's investigations of modernity, mass culture, and visual media; or with Michel Foucault's insistence on a history and theory of power/knowledge that exposes the rift between the discursive and the "visible," the seeable and the sayable, as the crucial fault-line in "scopic regimes" of modernity. Above all, I would locate the philosophical enactment of the pictorial turn in the thought of Ludwig Wittgenstein, particularly in the apparent paradox of a philosophical career that began with a "picture theory" of meaning and ended with the appearance of a kind of iconoclasm, a critique

scienze umane. Come scrive lo stesso Mitchell:

The picture now has a status somewhere between what Thomas Kuhn called a “paradigm” and an “anomaly,” emerging as a central topic of discussion in the human sciences in the way that language did: that is, as a kind of model or figure for other things (including figuration itself), and as an unsolved problem, perhaps even the object of its own “science”, what Erwin Panofsky called an “iconology.” The simplest way to put this is to say that, in what is often characterized as an age of “spectacle” (Guy Debord), “surveillance” (Foucault), and all-pervasive image-making, we still do not know exactly what pictures are, what their relation to language is, how they operate on observers and on the world, how their history is to be understood, and what is to be done with or about them.¹⁴

1.2.3. L'EKPHRASIS COME PRATICA ICONOTESTUALE.

Appurato che ogni testo, alla luce del modello dell'*imagetext* suggerito da Mitchell, sarà sempre anche visuale e dunque intermediale, è possibile muovere verso l'*ekphrasis* e domandarsi, per l'importanza strutturale che essa assume alla luce della nostra ipotesi di lavoro, se essa, al di là del valore tipografico della sua scrittura, possa rappresentare una forma di *iconotexte*¹⁵ pur non presentando fisicamente l'immagine che descrive.

L'ekphrasis, secondo Tamar Yacobi, è "an umbrella-term that subsumes various

of imagery that led him to renounce his earlier pictorialism and say “A picture held us captive. And we could not get outside it, for it lay in our language and language seemed to repeat itself to us inexorably.” Rorty’s determination to “get the visual, and in particular the mirroring, metaphor out of our speech altogether” echoes Wittgenstein’s iconophobia and the general anxiety of linguistic philosophy about visual representation. This anxiety, this need to defend “our speech” against “the visual” is, I want to suggest, a sure sign that a pictorial turn is taking place.”

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ È già stato appurato che possiamo parlare di *imagetext* per via della natura intrinseca e visuale della grafia.

forms of rendering the visual object in words¹⁶" e un "inter-media transfer within the verbal discourse¹⁷", mentre per Claus Clüver "*the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system*¹⁸". A queste due definizioni si aggiunge l'osservazione dello stesso Mitchell che, nell'elaborare la sua definizione di *imagetext*, afferma:

there is, *semantically* speaking (that is, in the pragmatics of communication, symbolic behaviour, expression, signification) no *essential* difference between texts and images.¹⁹

Secondo questa prospettiva risulterebbe dunque possibile parlare di *iconotexte* anche laddove il visuale è inserito ekphrasticamente e, in virtù di quanto dice Clüver, anche dove esso non è riconducibile a qualcosa di realmente esistente al di fuori del dominio testuale²⁰. Non appare oltretutto casuale che l'intermedialità sia stata più volte classificata come categoria dell'intertestualità: essa, infatti, secondo Peter Wagner rappresenta l'insieme delle "practical interpretations that take into account the intermedial nature of iconotexts²¹". Certo non è da dimenticare che le due diverse

¹⁶ YACOBI TAMAR, "The Ekphrastic Model: Forms and Functions" in ROBILLARD VALERIE, JONGENEEL ELS, *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam, 1998, p. 23.

¹⁷ *Ivi*, p. 27.

¹⁸ CLAUS CLÜVER, "Quotation, Enargeia, and Ekphrasis" in ROBILLARD VALERIE, JONGENEEL ELS, *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam, 1998. p. 36, corsivo nel testo.

¹⁹ MITCHELL W. J., *Picture Theory* cit., p. 161.

²⁰ Il fatto che in un romanzo di finzione vengano inserite delle foto e dunque decontestualizzate dal loro mondo di creazione per essere trasposte in uno di finzione è un problema molto discusso. Esso richiederebbe un ampio approfondimento che sarebbe però inutile allo scopo di questo lavoro, in quanto diamo già per postulata l'avvenuta accettazione della fotografia inserita nella fiction (nei testi dove l'immagine è visibile) come parte del mondo di finzione, come frammento del mondo diegetico dei personaggi.

²¹ WAGNER PETER, "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State(s) of the Art(s)" cit., p. 18.

pratiche, quella ekphrastica e quella dell'inserzione dell'immagine, differiscono notevolmente per quanto riguarda la ricezione da parte del lettore/osservatore, le implicazioni strutturali e tematiche legate alla scelta del punto di vista (l'*ekphrasis* è pur sempre la descrizione fornita da un personaggio extradiegetico o intradiegetico, mentre l'immagine inserita è condivisa senza mediazione col lettore), tuttavia da un punto di vista di significazione e "semantico" sono entrambe accomunabili come processi di combinazione iconotestuale, processi che si distribuiscono, come vedremo, secondo differenti gradienti morfologici e che solo in virtù di ciò prevedono distinti approcci ermeneutici.

Il rapporto tra media differenti si trasforma a questo punto in un campo da esplorare non solo per le dinamiche che vi avvengono all'interno, ma soprattutto per il suo essere entità nuova, costruito bimediale, intermediale o intramediale; non si tratta più di un sistema gerarchico in cui si dispongono i diversi media, ma di un campo aperto, di un terreno di contaminazione. Scrive Lilian Louvel a tal proposito:

On pourrait proposer, pour suivre l'exemple de Deleuze, en d'autres domaines, de plutôt l'appréhender en termes de plateau, plateau situé entre texte et image, qui se développerait horizontalement à la manière du rhizome. Ce plateau aurait de multiples entrées, des ramifications, dans lesquelles le texte et l'image resteraient liés de manière inextricable tout en maintenant la différence qui leur est propre [...] Différence aussi que l'on pourrait penser en termes d'altérité.²²

1.3. L'INTERMEDIALITÀ E LE SUE VARIE DECLINAZIONI.

Da un punto di vista di vista puramente teorico, come sottolinea la studiosa Irina O. Rajewsky, il successo e il crescente utilizzo del concetto di intermedialità deriva dal suo essere più largamente e facilmente utilizzabile rispetto a concetti precedenti e dal fatto che rappresenti una specie di *umbrella-term* che

²² LOUVEL LILIANE, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.20.

point[s] less to new types of problems *per se* than (at least potentially) to new ways of solving problems, new possibilities for presenting and thinking about them, and to new, or at least to different views on medial border-crossings and hybridization.²³

Sempre nello stesso articolo, la studiosa afferma che “intermedialità”, in senso lato, serve come termine generico per designare tutti quei fenomeni che avvengono *tra* media,

"intermedial" therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media, and which thereby can be differentiated from *intramedial* phenomena as well as from *transmedial* phenomena.²⁴

Di fronte all'intermedialità, continua Rajewsky, è possibile prendere differenti posizioni teoriche che sommate danno conto dell'eterogeneità e della vastità del concetto; in particolare, si può pensare l'intermedialità in senso sincronico o diacronico (in questo secondo caso si propende per un campo più vicino a quello della storia dei media), "*as a fundamental condition or category*" o "*as a critical category for the concrete analysis of specific individual media products or configurations*", infine la si può considerare da un punto di vista di configurazione (approccio prevalentemente letterario-filologico-filmico) o di costituzione di un fenomeno *per se* (approccio più usato nel campo dei media studies). Inoltre, il concetto di intermedialità deve fare i conti con i media a cui fa riferimento, ovvero, nel caso specifico di questo studio, alla natura letteraria degli artefatti scelti.

Abbracciando la posizione di Rajewsky, ovvero considerando l'intermedialità nel suo manifestarsi sincronico e come una categoria critica di analisi, è possibile suddividerla ulteriormente in tre subcategorie:

1. [...] **medial transposition** (as for example film adaptations, novelizations,

²³ RAJEWSKY IRINA O., "Intemediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités*, n. 6, 2005, Montreal.

²⁴ *Ibid.*

and so forth): here the intermedial quality has to do with the way in which a media product comes into being, i.e., with the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium. [...]

2. [...] **media combination**: [...] the intermedial quality of this category is determined by the medial constellation constituting a given media product, which is to say the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation. These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific way. Thus, for this category, intermediality is a communicative-semiotic concept, based on the combination of at least two medial forms of articulation. [...]

3. [...] **intermedial references**, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. [...] Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium (i.e., what in the German tradition is called *Einzelreferenz*, "individual reference"), or to refer to a specific medial subsystem (such as a certain film genre) or to another medium *qua* system (*Systemreferenz*, "system reference").

[...] here it is *by definition* just *one* medium—the referencing medium (as opposed to the medium referred to)—that is materially present. Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means.²⁵

A proposito dell'ultima di queste tre categorie è bene notare che, poiché un medium non può riprodurre elementi o strutture di un altro medium usando i suoi mezzi specifici, i riferimenti intermediali saranno sempre evocati o imitati, con la conseguenza teorica che l'*intermedial reference* sarà e genererà sempre solo l'*illusione* dell'utilizzo delle pratiche specifiche di un altro medium.

Non essendo le tre subcategorie identificate da Rajewsky mutualmente esclusive,

²⁵ *Ibid.*

esse potranno spesso trovarsi utilizzate al contempo. Ciò sarà piuttosto frequente in questo lavoro in quanto, spesso, di fronte alla tematizzazione di un rapporto fotografico, si rende necessario anche descrivere la fotografia attraverso l'*ekphrasis*; in questo caso ad un'iniziale *intemedial reference*, data dalla "rappresentazione" letteraria di un rapporto fisico visuale, si combina necessariamente una *media transposition*, data dalla necessità di trasporre la fotografia nel testo. È tuttavia ugualmente importante sottolineare che, nella maggior parte dei casi che prenderemo in esame, le fotografie nascono nella mente dell'autore che le crea e che quindi la trasposizione non avviene a tutti gli effetti, ma si realizza a partire da una fotografia mentale. Tale distinzione, viene spesso ricondotta alla distinzione tra *ekphrasis* mimetica (quando esiste la fotografia) ed *ekphrasis* nozionale (quando non esiste un corrispettivo reale). Per evitare di incorrere in catalogazioni troppo specifiche, che correrebbero il rischio di diventare riduttive nei confronti di ogni singolo caso, si preferirà parlare prevalentemente di *intermedial reference*, consci tuttavia del fatto che tale procedimento includerà necessariamente anche la trasposizione mediale, benché questa si limiti unicamente alla "rappresentazione" della fotografia nel testo e non al sistema degli sguardi e ai meccanismi instaurati dalla fotografia.

È possibile, rispetto alle categorie proposte da Rajewsky, sovrapporre la principale e più generale distinzione vigente all'interno degli studi sull'intermedialità, ovvero quella tra *hidden* e *manifest intermediality*:

the theory of intermediality commonly distinguishes between "manifest" and "hidden" intermedial references: manifest intermediality results from actual combinations of two media, whereas "hidden" intermediality is constituted through the implicit evocation of one medium *within another*. However, such binary oppositions do not account for the broad range of degrees to which one medium can be said to contain or include another.²⁶

Questa più larga classificazione evita il problema di distinguere se la fotografia è integrata in un testo tematicamente o strutturalmente e può permettere di combinare

²⁶ HORSTKOTTE SILKE, PEDRI NANCY, "Introduction: Photographic Interventions", *Poetics Today* cit., p. 5.

intermedial reference e *medial transposition* sotto un'unica pratica. Infine, non è da dimenticare il fatto che, a seconda della specificità della cognizione di intermedialità, ovvero sia che la si consideri come combinazione di media o come riferimento di un medium in un altro, è possibile distinguere ulteriormente tra una configurazione che fa della combinazione dei media una costituzione di significato ed una invece dove la combinazione di media non è essenziale per la significazione²⁷. Tale divisione in merito alla costruzione di significazione è centrale al dibattito odierno sulla possibilità di una "mixed media art" e sta alla base dello schieramento degli accademici tra coloro che vedono nell'intermedialità la nascita di una nuova configurazione mediale e coloro che considerano la combinazione, qualunque sia il suo grado ed efficacia, pur sempre un insieme di due sistemi differenti che, in quanto tali, necessitano di distinzioni teoretiche. In altri termini, questa divisione tra gli studiosi dà forma tangibile alle possibili risposte di fronte alla domanda "can the two arts ever form a whole, or are there simply various forms of combination in which the two media nevertheless remain distinct?"²⁸.

Benché il problema delle categorie all'interno e all'esterno dell'intermedialità si possa ricondurre a distinzioni dicotomiche di massima, tra le quali si pongono poi una serie di minuziose sottocategorizzazioni che rendono conto di tutte le possibili e differenti distinzioni e sfumature che si possono percepire tra un prodotto intermediale e l'altro, di fatto esso sembra testimoniare un problema ben più grande, ovvero quello vero e proprio dell'impossibilità di una categorizzazione ufficiale e condivisibile. Come affermano, infatti, Hortskotte e Pedri, per quanto approfondito possa essere lo studio delle differenti posizioni degli accademici di fronte all'intertestualità, prima ancora che all'intermedialità:

the field remains heterogeneous, ranging from the study of visual perception and how it intersects with language to the visual reading of literary texts to

²⁷ WOLF WERNER, "Toward a Functional Analysis of Intermediality. The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction", in ERIK HEDLING, ULLA-BRITTA LAGERROTH, *Cultural functions of intermedial exploration*, Editions Rodopi, Amsterdam, 2002, p. 18.

²⁸ HORSTKOTTE SILKE, PEDRI NANCY, "Introduction: Photographic Interventions" cit., p. 5.

considerations of *ekphrasis* and integrative iconotexts.²⁹

La mancanza di una teorizzazione condivisa porta conseguentemente alla difficoltà di identificare un metodo comune e alla necessità di costruirne uno *ad hoc*, il quale cerchi nel miglior modo possibile di tener conto dei differenti aspetti e dibattiti critici più importanti.

Partendo dalle considerazioni appena esposte, nel tentativo di creare una struttura capace di giustificare l'impostazione strutturale di questo lavoro, nonché le distinzioni intrinseche alle varie opere, si rende necessario ricorrere ad una topografia dei rapporti intermediali; tuttavia, proprio per la specificità dei testi scelti per questo studio, i quali utilizzano tutti, ognuno a loro modo, la fotografia, risulta possibile costruire una mappatura limitandosi alle questioni che riguardano letteratura e fotografia, eliminando in tal modo alcuni nodi spinosi del dibattito sull'intertestualità e riducendo di fatto la molteplicità dei punti di vista teorici discordi e la possibilità di critica nei confronti di una tale mappatura. Si cercherà dunque, attraverso la messa a colloquio dello spettro di possibilità di combinazione iconotestuale con la distinzione tra intermedialità manifesta e celata, di creare una ipotetica strutturazione che sia in grado di evidenziare come le diverse strategie discorsive, che si attuano con l'inserzione vera e propria delle fotografie nel testo o attraverso l'*ekphrasis*, possano essere ricondotte e affiancate al ventaglio di configurazioni morfologiche intermediali. In tal modo si giustifica la volontà di parlare di intermedialità anche di fronte a pratiche che superficialmente apparirebbero riconducibili alla sola intertestualità, come ad esempio nel caso dell'*ekphrasis*, che dominerà tutto il secondo capitolo di questo lavoro.

1.3.1. TASSONOMIA DELLE RELAZIONI ICONOTESTUALI E GRADIENTI DELL'INTERMEDIALITÀ.

Una delle prime distinzioni tassonomiche riguardanti i rapporti tra visuale e verbale appare nel 1989 su *Poetics Today* per opera di A. Kibedi Varga in un articolo

²⁹ *Ivi*, p. 7.

dal titolo "Criteria for Describing Word-and-Image Relations"³⁰.

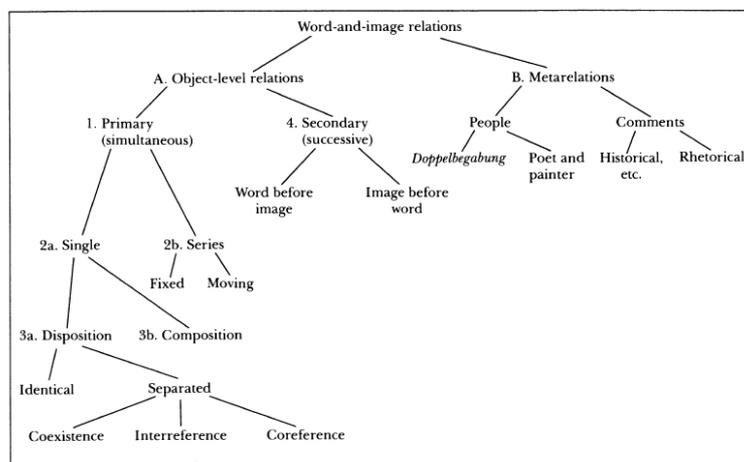


Figure 1. Taxonomy of word-and-image relations.

Come si evince dallo schema, la prima distinzione da farsi riguarda il livello di analisi e consiste nel differenziare un livello intratestuale (*object-level relations*) da uno metatestuale (*metarelations*). Volendo prendere in considerazione solo i rapporti all'interno del testo è poi possibile distinguere un'apparizione simultanea di parole e immagini (fumetti, emblemi ...) e una consequenziale (da un'immagine pre-esistente scaturisce un testo - *ekphrasis*; o da un testo nascono una o più immagini - illustrazione). All'interno della prima categoria poi si possono trovare ulteriori divisioni quantitative (immagini singole o in serie) e morfologiche (disposizione degli oggetti coincidente o separata).

Quasi venti anni dopo, proprio sulla stessa rivista, Liliane Louvel riprende la tassonomia di Varga e ne propone una simile per quanto riguarda i rapporti e le modalità di inserzione delle fotografie nei testi letterari³¹. A differenza di Varga, Louvel sente la necessità di disporre i vari testi lungo un gradiente morfologico i cui estremi sono rappresentati da un lato dai testi dove è visibile almeno una fotografia e dall'altro

³⁰ VARGA A. KIBEDI, "Criteria for Describing Word-and-Image Relations", *Poetics Today*, Vol. 10, n. 1, Spring 1989.

³¹ LOUVEL LILIANE, "Photography as Critical Idiom and Intermedial Criticism", *Poetics Today*, Vol. 29, Issue 1, Spring 2008.

da quelli dove non ne figurano. La distinzione di base non è più dunque tra intratestuale e metatestuale, ma pare risentire piuttosto della distinzione già nominata tra *hidden* e *manifest intermediality*. Da un lato del gradiente Louvel posiziona quei testi dove la fotografia è narrata; qui si va da descrizioni minime e brevi riferimenti a fotografie (cita il caso di una fotografia solo nominata in *The Golden Bowl* di Henry James³²) a descrizioni più dettagliate (ad esempio nel romanzo *Their Eyes Were Watching God* di Zora Neale Hurston³³) o all'utilizzo di un lessico fotografico e di strategie narrative che in qualche modo simulino l'utilizzo di un'apparecchiatura fotografica (*Age of Iron* di John Maxwell Coetzee³⁴, ad esempio) o nel caso più estremo alla trasformazione totale del meccanismo narrativo in atto fotografico (come nel caso della short story "Exposures" di Vincent O'Sullivan³⁵). Dall'altro lato del gradiente si collocano invece quei testi dove "photography has a visible presence"³⁶. In questo caso la fotografia può apparire nel paratesto, ovvero nella copertina come nel caso di *Three Farmers on Their Way to a Dance* di Richard Power³⁷ o di *Nothing to be Frightened of* di Julian Barnes³⁸ o può apparire all'interno del testo come in *The Invention of Solitude* di Paul Auster³⁹, *Extremely Loud and Incredibly Close* di Jonathan Safran Foer⁴⁰ o del celebre *Austerlitz* di W. G. Sebald⁴¹. Ci sono infine, aggiungiamo noi, alcune situazioni ibride dove ad una modalità combinatoria tra testo e immagine dominante se ne affianca una secondaria: è

³² JAMES HENRY, *The Golden Bowl*, Scribner, NY, 1904.

³³ NEALE HURSTON ZORA, *Their Eyes Were Watching God*, J. B. Lippincott, NY, 1937.

³⁴ COETZEE JOHN MAXWELL, *Age of Iron*, Secker and Warburg, 1990.

³⁵ O'SULLIVAN VINCENT, "Exposures" in *Survivals*, Penguin, 1990.

³⁶ LOUVEL LILIANE, "Photography as Critical Idiom and Intermedial Criticism" cit.

³⁷ POWERS RICHARD, *Three Men on their Way to a Dance*, Beech Tree Books, New York, 1985.

³⁸ BARNES JULIAN, *Nothing to be Frightened*, Jonathan Cape, London, 2008.

³⁹ AUSTER PAUL, *The Invention of Solitude*, Faber and Faber, London, 1982.

⁴⁰ FOER JONATHAN SAFRAN, *Extremely Loud and Incredibly Close*, Penguin, 2006.

⁴¹ SEBALD WINFRIED GEORG, *Austerlitz*, C. Hanser, 2001.

il caso, ad esempio, di *The Rain Before it Falls* di Jonathan Coe⁴², dove ad un romanzo interamente narrato attraverso la descrizione di alcune fotografie si aggiunge una fotografia reale in copertina che non è mai presente nel testo, ma che sembra essere parte della serie narrata, che rimane quindi contemporaneamente all'interno del testo per contiguità e al di fuori del testo perché mai chiamata in causa; o è il caso del già citato *Austerlitz*, dove, invece, alle foto riprodotte se ne affiancano molte altre solo descritte.

A questa differenziazione di Louvel si possono ora sovrapporre le varie subcategorie di intertestualità identificate da Rajewsky, tanto più che, come abbiamo rilevato, più categorie possono coesistere nello stesso artefatto, così come più modalità di interazione scrittura-fotografia possono palesarsi in un romanzo. *Media transposition*, ovvero il caso in cui c'è una trasformazione di un medium in un altro, si verificherebbe in quei romanzi dove il meccanismo narrativo-descrittivo-strutturale dell'opera tende a simulare altro, come ad esempio un album di fotografie. Esempio di tale stratagemma potrebbe essere la collezione di racconti di Margaret Atwood, *Moral Disorder*⁴³, dove, a una fotografia inserita in prima pagina, seguono alcuni racconti in ordine apparentemente cronologico che hanno a che fare con lo stesso personaggio. Volendo tralasciare le considerazioni tecniche come il fatto che la *short story* è da sempre la forma narrativa associata alla fotografia, si vede qui il tentativo di trasporre il medium fotografico (nella sua strutturazione a forma di album) in un romanzo o raccolta di racconti (la scelta di una etichetta piuttosto che l'altra è molto rilevante) dove si mantenga allo stesso tempo l'idea di una narrazione cronologica e il dubbio relativo alla veridicità della successione e a ciò che vi viene raccontato. *Media transposition* può anche trovarsi in tutti quei casi dove la fotografia viene adattata al testo tramite l'utilizzo della parola (*ekphrasis*). In questo caso si possono citare romanzi più o meno conosciuti, come *The Rain Before it Falls*, *The Worlds Within Her* di Neil Bissonath⁴⁴, *The Last Magician* di Janette Turner Hospital⁴⁵, *Playing in the Dark* di Zoe Wicomb,

⁴² COE JONATHAN, *The Rain Before it Falls*, Viking, London, 2007.

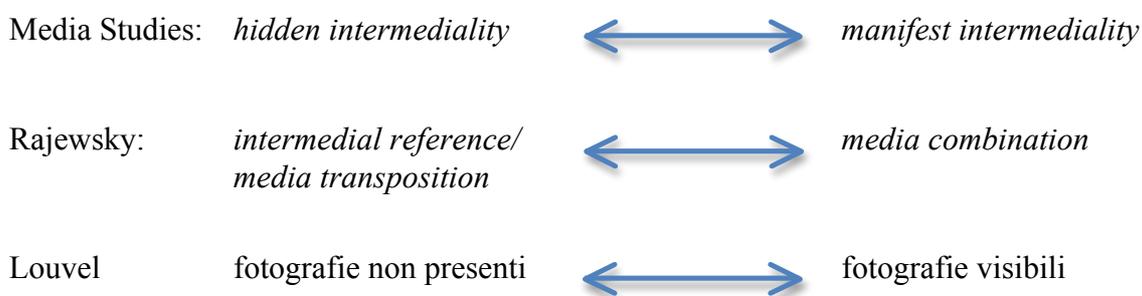
⁴³ ATWOOD MARGARET, *Moral Disorder*, Bloomsbury, London, 2006.

⁴⁴ WICOMB ZOË, *Playing in the Light*, The New Press, 2008.

⁴⁵ TURNER HOSPITAL JANETTE, *The Last Magician*, Norton, New York, 2003, [first edition:

Songdogs di Colum McCann⁴⁶, e altri. *Media combination* è la situazione che si verifica laddove le fotografie sono inserite nei romanzi e dove l'unione di due articolazioni diverse contribuisce alla comunicazione di un significato. Questo è certamente il caso di romanzi come *Extremely Loud & Incredibly Close* di Foer, *Running in the Family* di Michael Ondaatje⁴⁷, *Austerlitz* di Sebald, ma anche *The Invention of Solitude* di Paul Auster, *Vertigo* di Amanda Lohrey⁴⁸, *The Lazarus Project* di Aleksandar Hemon⁴⁹, e altri. Infine l'ultima categoria, *media reference*, si sovrappone a quella di *hidden intermediality* e fa riferimento a tutti quei romanzi che utilizzano la fotografia a livello lessicale per creare una nuova modalità del raccontare.

È possibile rilevare un certo allineamento tra categorie formulate in ambiti differenti: considerando infatti ogni coppia come rappresentante gli estremi di un gradiente morfologico, possiamo vedere sovrapporsi da un lato *hidden intermediality*, *intermedial reference/media transposition* (Rajewsky) e fotografie non presenti (Louvel), dall'altro *manifest intermediality*, *media combination* (Rajewsky), fotografie visibili (Louvel).



UQP, 1992]

⁴⁶ MCCANN COLUM, *Songdogs*, Picador, 1996.

⁴⁷ ONDAATJE MICHAEL, *Running in the Family*, W. W. Norton, New York, 1982.

⁴⁸ LOHREY AMANDA, *Vertigo*, Black Inc., 2008.

⁴⁹ HEMON ALEKSANDAR, *The Lazarus Project*, Riverhead Trade, 2009.

Questa sovrapposizione rende conto della permeabilità dei confini tra critica letteraria, *media studies* e *intermedia studies* e della possibilità di considerare, sulla scia di Louvel, "photography working as critical idiom and playing a part in intermedial criticism"⁵⁰. In questo modo, la studiosa propone di utilizzare la fotografia per fare luce sul testo e non, viceversa, di inquadrare l'immagine che appare nel romanzo (sia essa manifesta o meno) all'interno di strutture linguistiche e di una critica puramente letteraria.

The issue at stake is then how can pictorial or visual elements "expose" a literary text? This constitutes an intermedial way of reading texts, a kind of intermedial criticism. How can pictura's signifiers and modes of action help read poesis?⁵¹".

La risposta, per Louvel, sta nell'analizzare la specificità di quella presenza fotografica creata da elementi strutturali come le inquadrature e gli effetti di inquadratura (riproposti attraverso la modulazione della focalizzazione e del punto di vista), e soprattutto nello studio di quel "terzo iconico", ovvero quell' "in-between image conjured up by a "pictorial reading", that is, one in which word and image combine and intermediality plays its role"⁵², che rappresenta fenomenologicamente il realizzarsi nella mente dell' osservatore/lettore (o lettore/osservatore nel caso in cui l'immagine sia mediata dalle parole) di un'immagine virtuale promossa dal testo, reinventata e diversa da quella descritta dal narratore. Per noi la risposta sta, come si vedrà nelle pagine che seguono, nello studio dei meccanismi attraverso i quali l'inserzione di una o più fotografie in un testo, in maniera manifesta o trasposta, renda possibile la costituzione di un artefatto bimediale nel quale i due media si influenzino a vicenda, strutturalmente e/o tematicamente, e collaborino nella creazione di un significato che prescindendo l'esistenza di solo uno dei due, ma che si sviluppi a partire unicamente e necessariamente dalla loro copresenza. Tale significato dovrebbe rappresentare una sorta di "senso ottuso" che si

⁵⁰ LOUVEL LILIANE, "Photography as Critical Idiom and Intermedial Criticism" cit., p.44.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ivi*, p.45.

situa tra il lettore e l'opera e che funge, paradossalmente, da rappresentazione di ciò che è per sua natura irrapresentabile, ovvero la memoria traumatica. Attraverso lo studio di questo terzo iconico, ovvero di quell'immagine ibrida e non ancorabile al testo o al lettore, si dovrebbe vedere costituirsi una nuova modalità della narrazione traumatica, ovvero una modalità che non si colloca a livello tematico o stilistico dell'opera, ma che nasce dalla strutturazione intermediale. Questa, proprio per la sua mobilità e mutabilità, dovrebbe pertanto essere in grado di descrivere ciò che non ha forma definita - la memoria - e ciò che non è direttamente affrontabile – il trauma.

1.4. LETTERATURA E FOTOGRAFIA: DALL'ANALOGO FIGURATIVO AL RECUPERO DELLA REFERENZIALITÀ COME PRAGMATICA.

Partendo dal presupposto formulato da Suzanne Seed in un articolo del 1991 secondo cui le fotografie sono un'estensione non solo della nostra vista, ma del nostro pensiero, che "like human thought itself, [...] use displacement, metaphor, and analogy; [...] give us perspective and orientation [...] allow us to evolve"⁵³, Timothy Dow Adams, in un articolo apparso su *Poetics Today* nel 2008, cerca di ripercorrere l'evoluzione della riflessione che accompagna l'inserimento delle fotografie all'interno di opere di finzione, ponendosi la seguente domanda "how did authors understand the purpose of photographs within nineteenth-century novels, and how do writers in the first decade of the twenty-first century use images?"⁵⁴, implicando in tal modo, sulla scia della riflessione di Seed, la domanda: come è evoluto il pensiero e il rapporto dell'uomo con la fotografia? Per poter rispondere a questa domanda, senza ricorrere ad una minuziosa storia del rapporto tra letteratura e fotografia, si possono individuare alcuni punti cardine che siano in grado di dare conto sia dell'evoluzione del mezzo e del rapporto tra l'uomo e la fotografia sia del cambiamento dell'utilizzo di quest'ultima all'interno proprio dei testi letterari. L'individuazione di totali momenti, inoltre, non può

⁵³ SEED SUZANNE in DOW ADAMS TIMOTHY, "Photographs on the Walls of the House of Fiction", *Poetics Today*, Vol. 29, No. 1, Spring 2008.

⁵⁴ *Ivi*, p.176.

prescindere da quella dell'evoluzione del pensiero sulla fotografia, evoluzione che Philippe Dubois nel suo testo *L'atto fotografico*⁵⁵ scandisce in tre fasi modulate sulla tripartizione dei segni di C. S. Peirce:

1) La fase della fotografia come *icona*, ovvero della fotografia come specchio del reale (discorso della mimesi): fase in cui il dibattito critico si focalizza sulle possibilità di mimesis del reale della fotografia. La fotografia secondo queste teorie è da considerarsi come specchio della realtà e per questo motivo si sovrappongono le nozioni di similarità e realtà, verità e autenticità.

2) La fase della fotografia come *simbolo*, ovvero della fotografia come trasformazione del reale (discorso del codice e della decostruzione): fase in cui il principio di realtà viene messo in discussione e considerato come un puro "effetto". L'immagine viene analizzata come un'interpretazione-trasformazione del reale e come una codificazione arbitraria, ideologica e culturale. In quanto insieme di codici, la fotografia non è in grado di rappresentare il reale empirico, ma solo una realtà interna trascendente. Gli articoli che avviano questa virata teorica sono da considerarsi "Ontologia dell'immagine fotografica" di André Bazin⁵⁶, "Il messaggio fotografico" di Roland Barthes⁵⁷ e soprattutto la grande ondata rappresentata dal pensiero strutturalista.

3) La fase (attuale) della fotografia come *indice*, ovvero della fotografia come traccia di un reale (il discorso dell'indice e della referenza): fase in cui si assiste ad un ritorno verso il referente, anche se liberato dall'ossessione dell'illusionismo mimetico. La fotografia non è separabile dalla sua esperienza referenziale e dall'atto che la crea. La sua realtà primaria è unicamente un'affermazione d'esistenza (*indice*) che può diventare successivamente somigliante (*icona*) e acquistare significato (*simbolo*). Come scrive a tal proposito Dubois:

⁵⁵ DUBOIS PHILIPPE, *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino, 1996 [prima ed. francese 1983].

⁵⁶ BAZIN ANDRÉ, "Ontologia dell'immagine fotografica", 1945, raccolto in *Che cos'è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti, Torino, 1992.

⁵⁷ BARTHES ROLAND, "Il messaggio fotografico" cit.

la logica d'indice, che si rivela nel cuore del messaggio fotografico, si avvale pienamente della distinzione tra *senso* ed *esistenza*: la foto-indice afferma ai nostri occhi l'*esistenza* di ciò che rappresenta (il "ciò che è stato" di Barthes) ma non ci dice niente sul significato di questa rappresentazione; essa non dice "ciò che vuol dire questo". Il referente è posto dalla foto come una realtà empirica, ma "bianca", per così dire: il suo significato ci resta enigmatico, a meno che noi non siamo la parte ricevente (i beneficiari) della situazione d'enunciazione da cui proviene l'immagine. *In quanto indice, l'immagine fotografica non avrebbe altra semantica che la propria pragmatica*. Ecco [...] si è quasi agli antipodi oggi dei discorsi della mimesi⁵⁸.

La rivoluzione digitale e la nascita e sviluppo dei *trauma studies* hanno contribuito, ognuno a modo proprio, a mettere nuovamente in discussione il concetto di referenzialità della fotografia.

Abbracciando la teorizzazione di Dubois, anche se leggermente datata (1984), e avvalendoci di interventi sulla storia della fotografia in letteratura, come "Photographs on the Walls of the House of Fiction"⁵⁹ di Timothy Dow Adams, dell'antologia classica *Literature and Photography: interactions 1840-1990* di Marjorie Rabb⁶⁰ o del recentissimo volume *L'occhio della medusa. Fotografia e Letteratura* di Remo Ceserani⁶¹, è possibile accostare l'evoluzione del pensiero sulla fotografia al mutamento delle pratiche iconotestuali e far sì che, in un certo qual senso, l'una scandisca le tappe dell'altro.

⁵⁸ DUBOIS PHILIPPE, *L'atto fotografico* cit., pp. 56-57.

⁵⁹ DOW ADAMS TIMOTHY, "Photographs on the Walls of the House of Fiction", cit.

⁶⁰ RABB JANE MARJORIE (editor), *Literature and Photography: interactions 1840-1990*, University of New Mexico Press, 1995.

⁶¹ CESERANI REMO, *L'occhio della medusa. Fotografia e Letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

1.4.1. FASE DELL'ICONA.

Le prime immagini inserite in opere di finzione alle origini dell'invenzione del mezzo fotografico, nota Adams nel suo articolo, erano spesso, se non sempre, rappresentazioni di posti pittoreschi o di atmosfere romantiche e non immagini di esseri umani; questo sia perché tali inserzioni avrebbero reso problematico il rapporto tra realtà e mondo di finzione (all'epoca la fotografia era concepita come traccia assoluta della realtà), sia perché avrebbero potuto competere con le descrizioni dei personaggi di finzione e far insorgere nel lettore il dubbio sui limiti delle parole o sul fatto che lo scrittore ritenesse quest'ultimo poco sensibile alla potenza della scrittura. Questo fatto portò inoltre alla diversificazione immediata tra illustrazione, adatta ai romanzi popolari (si pensi a Charles Dickens ad esempio), e fotografia, più legata invece al giornalismo, alla saggistica o alla narrativa di viaggio, dove centrale era la fattualità e la verità messa in luce dall'immagine. Ciò significa che inizialmente la fotografia non suscitò alcun dubbio riguardo all'inautenticità della rappresentazione (questione esplorata e dibattuta solo successivamente), quanto piuttosto creò dei problemi legati al genere della narrazione in cui questa veniva inserita. Risultano quindi del tutto interconnesse, sin dalle origini, le questioni riguardanti il soggetto della rappresentazione (paesaggio - soggetto umano, originale - manipolato, *tableau vivant* - realtà), la modalità di inserzione e il genere testuale che ne derivano, i problemi riguardanti il grado di funzionalità del testo. Mentre, ad esempio, un paesaggio o un elemento architettonico inabitato potevano essere facilmente inseriti in un testo di finzione perché funzionava da "ambiente" in cui si potevano muovere i personaggi protagonisti del testo, un soggetto umano difficilmente riusciva a tradire la percezione del lettore, imponendosi spesso e intaccando l'immaginario con la sua forte presenza fisica, la fisionomia e la percezione del carattere che da questa poteva derivarne. Tuttavia, per lo meno agli inizi, era possibile risolvere il problema attraverso l'utilizzo di fotografie che rappresentassero delle messe in scena sulla cui artificialità non sussistessero dubbi: è il caso, ad esempio, di fotografie come *Fading Away* di Henry Peach Robinson (1858) e *The Two Ways of Life* di Oscar Rejlander (1857). Solo con l'avvento del postmodernismo si è iniziato a fare un uso abbastanza disinvolto di fotografie reali e rappresentanti soggetti umani per

testi di finzione. Ciò è stato reso possibile parallelamente dall'erosersi della distinzione tra realtà e finzione, dalle teorie sui simulacra e dallo smembramento del sistema dei generi. Non a caso, lo stesso Timothy Dow Adams dedica un intero testo al rapporto tra fotografia e autobiografia⁶², dove parte proprio dal presupposto per cui quest'ultima gode di un status ambiguo che, come per la fotografia, non le permette di essere categorizzata né come racconto di testimoniale né come fiction, né come verità totale, né come finzione.

Se molti scrittori, anche appassionati di fotografia come Lewis Carroll o Victor Hugo ed Emile Zola, non hanno inserito fotografie nei loro romanzi per non problematizzarli con questioni relative al genere o al livello di finzione, non per questo non sono ricorsi al medium fotografico che si può manifestare in un romanzo anche sotto forme diverse, come focalizzazione, punto di vista, inquadrature etc. Come osserva Marjorie Rabb:

photography became a metaphor for the veracity and even creativity of many nineteenth-century writers, and the supposedly objective camera became a model for ways of seeing and representing the world⁶³.

La fase del realismo letterario si affianca dunque a quella della teorizzazione della fotografia che Dubois chiama “fase dell'icona”; ad un dibattito critico che insiste sugli elementi che rendono la fotografia specchio del reale e non interpretazione del reale, che si interroga sulla veridicità della fotografia e sulla sua funzione sociale corrisponde un utilizzo molto circoscritto della fotografia in letteratura: essa viene inserita solo nei testi non finzionali, salvo qualche immagine di paesaggio o *tableau vivant* artificiale in qualche sporadico testo d'invenzione. Le due arti tendono ad essere tenute separate pur contaminandosi tra loro metaforicamente, attraverso, da un lato lo sviluppo di una scrittura "fotografica" e mimetica, dall'altro il tentativo di elevazione della fotografia ad artefatto artistico con la creazione di gruppi come quello dei pittorialisti e dei *photo-*

⁶² DOW ADAMS TIMOTHY, *Light Writing and Life Writing: Photography in Autobiography*, The University of North Carolina Press, 2000.

⁶³ ID., “Photographs on the Walls of the House of Fiction” cit., p. XV.

secessionists.

1.4.2. FASE DEL SIMBOLO.

La “fase del simbolo”, che dal punto di vista dell’elaborazione teorica si instaura a partire dalla metà del secolo scorso con la pubblicazione dei testi critici di Walter Benjamin, Barthes, Christian Metz e successivamente Susan Sontag, comincia a materializzarsi all’inizio del Novecento in letteratura attraverso la poetica modernista. I modernisti infatti tendono a rigettare il realismo oggettivo, enfatizzando massimamente la percezione soggettiva e usando un linguaggio ed una prosa in grado di dipingere immagini distorte ed una realtà interiore più che esteriore. Parallelamente, i fotografi cominciano a sperimentare sulle immagini mettendo in luce le possibilità creative della fotografia e l'importanza del soggetto che scatta la fotografia e ne sceglie i parametri (punto di vista, inquadratura, lente, etc..). Come la letteratura paradossalmente punta ad una rappresentazione oggettiva della soggettività umana, così la fotografia si delinea come una produzione meccanica che allo stesso tempo è frutto di scelte artistiche ed arbitrarie dell'esecutore. Tra le due arti (la fotografia tra le due guerre raggiunge ufficialmente lo status di arte) comincia a verificarsi una certa convergenza, anche se:

despite the frequent intellectual interactions between modernist novelists and photographers, few literary figures of the period turned to photography for illustration⁶⁴.

Anche se le fotografie, attorno agli anni '30, vengono raramente inserite nei testi letterari, in quegli anni cominciano a fare le prime apparizioni i *photo-texts*, opere prodotte dalla collaborazione tra scrittori e fotografi, dove però rimane ben netta la distinzione tra i due media⁶⁵. Il primo ad utilizzare la fotografia nei suoi testi di finzione

⁶⁴ *Ivi*, p. 179.

⁶⁵ Alcuni esempi famosi di collaborazione sono *Let Us Now Praise Famous Men* di James Agee.

e dunque pioniere di un utilizzo del mezzo fotografico che andrà intensificandosi, variegandosi e problematizzandosi nel tempo, è lo scrittore americano Wright Morris che nel romanzo *The Home Place*⁶⁶ inserisce alcune sue fotografie e fa sì che una di queste venga descritta da un personaggio intradiegetico, confondendo in questo modo i confini tra la realtà del romanzo e quella catturata dalla macchina fotografica e alludendo a quella disgregazione tra realtà e finzione che sarà uno dei punti centrali del postmodernismo.

Con il rapido imporsi della poetica postmoderna, dopo le due guerre si sviluppa una nuova tendenza nel mondo letterario:

where earlier novelists imagined that photographs would compete with their descriptive abilities or add to the verisimilitude of their writing, postmodernist novelists have come to believe the opposite, using photographs as the reverse of representation in a manner suggested by Judy Fiskin: “The more accurate the representation, the more sharply felt is the absence of the represented subject. . . . representation cannot keep its promises.” Unlike those early writers who incorporated photographs into their novels, imagining that the presence of such realistic images mainly served to further illustrate the narrative, or those writers from the late nineteenth century who worried that photographs would render their prose inauthentic, contemporary postmodern novelists have recently begun to include photographs as another way to provide authenticity for the purpose of having something authentic to undercut⁶⁷.

A questo nuovo utilizzo della fotografia si affianca la nuova riflessione teorica di stampo semiotico, e successivamente strutturalista, che, come è già stato anticipato, comincia a non vedere più l'immagine come qualcosa di totalmente differente dal testo, ma come un vero e proprio testo, come il risultato del sovrapporsi di pratiche discorsive multiple e diverse. La fotografia non solo perde il suo valore di prova e di garanzia di autenticità, ma si insinua nel testo, pian piano, come elemento di meditazione, come metafora di un rapporto problematico col mondo; si fonde nel tessuto testuale e ne

e Walker Evans o *You Have Seen Their Faces* di Margaret Bourke-White e Erskine Caldwell.

⁶⁶ WRIGHT MORRIS, *The Home Place*, Scribner's New York, 1948.

⁶⁷ DOW ADAMS TIMOTHY, “Photographs on the Walls of the House of Fiction” cit., pp. 179-180.

diventa parte, trasformandosi con questo in un prisma attraverso cui vedere e riflettere sulla realtà circostante. Frammentaria e incompleta, la fotografia rispecchia esattamente una percezione del mondo che non si offre più come totalità, ma come insieme di frammenti, come mucchio di schegge di specchi che riflettono immagini caoticamente sovrapposte tra loro, incapaci di offrire un'immagine unitaria, ma solo "myriad open-ended interpretations rather than any definitive one"⁶⁸. È qui che si inseriscono la grande stagione critica e teorica della fotografia e i classici testi di Barthes e Sontag; è qui che si comincia a riflettere sulla fotografia da un punto di vista non più solo ontologico, ma anche di responso affettivo. Come scrive Victor Burgin "photographs are *texts* inscribed in terms of what we may call "photographic discourse", but this discourse, like any other, engages discourses beyond itself; the "photographic text", like any other, is the site of a complex "intertextuality"⁶⁹, un'intertestualità, o interazione dialogica, che riguarda la fotografia, le sue circostanze di produzione e ricezione, i suoi spettatori, il presente della lettura e il passato della creazione.

1.4.3. FASE DELL'INDICE.

Il rinnovato interesse per la percezione del "testo fotografico" da parte del lettore porta con sé immediatamente due considerazioni: la prima riguarda il recupero della referenzialità, non in termini di adesione e fedeltà rappresentativa, quanto di ontologia, di "*ça a été*" barthesiano⁷⁰, di pragmatica; la seconda riguarda la letteratura che

⁶⁸ RABB JANE MARJORIE (editor), *Literature and Photography: interactions 1840-1990* cit., p. XLVIII.

⁶⁹ BURGIN VICTOR, "Looking at Photographs," *Thinking Photography*, Macmillan, London, 1982, p.144.

⁷⁰ BARTHES ROLAND, *La camera chiara* cit., p. 77: "Io chiamo "referente fotografico" non la cosa facoltativamente reale a cui rinvia un'immagine o segno, ma la cosa necessariamente reale che è stata posta davanti all'obiettivo, in mancanza della quale non ci sarebbe la fotografia [...] nella fotografia non posso mai negare che la cosa è stata lì. C'è doppia posizione congiunta: di realtà e di passato. E poiché questa costrizione non sembra esistere che per essa, la sideve considerare, per riduzione, come l'essenza stessa, come il "noema" della fotografia. [...] Il nome

comincia ad utilizzare la fotografia nei testi in modo nuovo, non più quindi illustrativo (come alle origini), o metatestuale e testuale (come durante gli anni '70-'80 del Novecento). La fotografia si riallaccia alla realtà, paradossalmente negandola. Se da un lato infatti questa viene inserita nel testo come testimonianza dell'avvenuto istante della sua realizzazione e si pone come referenziale da un punto di vista di intenzionalità e pragmatica, dall'altro essa si rivela incapace di rappresentare l'istante a cui è legata perché, come palinsesto di letture soggettive e come porzione/frammento di un quadro più vasto che è il momento della sua realizzazione, come rappresentazione spaziale di un istante che ha una configurazione anche temporale e come spazio di convergenza e scontro tra temporalità e conoscenze diverse, essa non può essere in alcun modo oggettiva, esaustiva, veritiera, referenziale, non può, in altri termini, rappresentare un'analogia figurativa. È questa la fase dell'indice a cui fa riferimento Dubois, la fase in cui ritorna la referenzialità libera dall'ansia dell'illusionismo mimetico. La fotografia si può ora dire nuovamente referenziale perché si modifica l'asse teorico e la definizione stessa di referenzialità, perché la fotografia non viene più concepita nel suo essere prodotto, ma nel suo atto di realizzazione:

La fotografia, per sua genesi automatica, testimonia irriducibilmente l'esistenza del referente, ma ciò non implica a priori che essa gli rassomigli. Il carico di reale che la caratterizza deriva dal fatto che essa è una traccia, non dall'essere una mimesi⁷¹.

Certo *capita* che le foto rassomigliano a degli oggetti, a delle persone, a delle situazioni - questo è piuttosto l'effetto generale - ma [...] questo analogismo figurativo non è che un *effetto*, non primario, deriva da una certa organizzazione dei cristalli di alogenuro di argento dell'emulsione⁷².

La proposta teorica di Dubois tiene quindi conto da un lato dell'aspetto tecnico, chimico-meccanico, dello scatto fotografico, dall'altro dell'impossibilità strutturale della fotografia di imporsi come mimesi di ciò che rappresenta. L'immagine, mostrando

del "noema" della fotografia sarà dunque, cioè è stato (*ça a été*)".

⁷¹ DUBOIS PHILIPPE, *L'atto fotografico* cit., p.37

⁷² *Ivi*, p.69.

ciò che raffigura solo ed esclusivamente per via di un procedimento scientifico, è di fatto muta e può “parlare” unicamente attraverso il significato e l’interpretazione che l’osservatore decide di affidarvi. Si dà in tal modo conto del fatto innegabile che i raggi luminosi emessi dello *spectrum* (ciò che sta di fronte alla macchina fotografica nel lessico barthesiano) siano esattamente quelli che investono l’apparecchio fotografico e che quindi ciò che appare sull’immagine sia stato a tutti gli effetti di fronte all’obiettivo, ma di questo “essere stato” non si dice null’altro ed, anzi, si apre la possibilità di potervi dire qualunque cosa.

1.4.4. IL RITORNO DELLA REFERENZIALITÀ COME PRAGMATICA.

Benché la referenzialità torni sotto nuove vesti (nell’accezione di pragmatica e non di analogia figurativa), non bisogna, mette all’erta Dubois, cadere nel “pericolo [...] di una “metafisica” persino di una “epifania” della *Referenza* [...] *non bisogna che la Referenza divenga, dopo la Mimesi, il nuovo ostacolo epistemologico della teoria della fotografia*⁷³”. Referenza è infatti da considerarsi la funzione deittica della foto, funzione che non ha nulla a che fare con la costituzione del significato. Inoltre bisogna considerare che la presunta “genesì automatica”, ovvero il “momento dell’iscrizione “naturale” del mondo sulla superficie sensibile (il momento del trapasso automatico delle apparenze)⁷⁴”, altro non è che un istante anticipato e seguito da una serie di “gesti e processi, del tutto “culturali”, che dipendono interamente da scelte e decisioni umane, individuali, quanto sociali⁷⁵” e che il principio dell’impronta naturale è valido solo nella frazione di secondo in cui si opera il trasferimento luminoso, unico istante in cui non è presente l’intervento dell’uomo e unico momento in cui si apre una faglia in cui la foto si può definire senza codice. Infine, non bisogna dimenticare, ricorda sempre Dubois, che la caratteristica principale del rapporto tra la fotografia e il suo referente sta proprio

⁷³ *Ivi*, p.85, corsivo nel testo.

⁷⁴ *Ivi*, p.87.

⁷⁵ *Ibid.*

nella distanza tra questi, benché la natura indicale della prima presupponga teoricamente una prossimità fisica, e soprattutto che questa distanza non è solo di natura spaziale ma anche e soprattutto temporale, al punto che "*nell'istante stesso in cui una fotografia è scattata [...] l'oggetto sparisce*"⁷⁶. È proprio in virtù di questo principio di distanza spazio-temporale che lo statuto della fotografia si complica e il concetto di referenza si scontra col principio indiziale della prossimità fisica: "lì dove l'indice veniva a segnare un effetto di certezza, di pienezza, di convergenza, il principio di distanza viene a segnare un effetto di vacillamento, di sfasamento, di apertura"⁷⁷ e per questo motivo "nell'illusione di un'identificazione col Reale, la fotografia oppone la necessità di una separazione costitutiva, di una distanza che fa vacillare il rapporto stesso tra l'immagine e il suo oggetto, e di conseguenza il nostro proprio rapporto con l'una e l'altro"⁷⁸.

L'insistenza sulla teorizzazione di Dubois nasce dal fatto che in essa si trovano alcuni dei punti chiave e delle questioni che sono alla base dell'inserzione delle fotografie nei romanzi degli ultimi decenni. Se le foto vengono inserite con un'intenzione di referenzialità, prova e testimonianza, e a questa disattendono perché incapaci di fornire una rappresentazione efficace del passato, se esse si presentano come frammenti di memoria e vengono scardinate dalla narrazione di un passato apparentemente differente da quello raffigurato, se si posizionano dunque come antitesi della parola, questo avviene proprio per la natura della fotografia, la quale possiede una struttura del tutto particolare che fa sì che essa sia sempre al contempo necessariamente generata a partire da un referente e da esso totalmente libera e soggetta a qualunque interpretazione.

Questo scollamento tra rappresentazione e interpretazione è evidente nei romanzi che prenderemo in esame. Il romanzo bimediale concretizza infatti questa aporia e mette in luce, con la riflessione e le soluzioni più diverse, le problematiche che nascono dal rapportarsi con la realtà passata (e la sua memoria) attraverso la fotografia. L'artefatto bimediale si trasforma in uno spazio per la risoluzione dialettica tra parola e immagine;

⁷⁶ *Ivi*, p.93.

⁷⁷ *Ivi*, p.95.

⁷⁸ *Ivi*, p. 97.

uno spazio dove queste possono confrontarsi, illuminarsi o problematizzarsi a vicenda. Qui i due media possono fondersi sinergicamente per dare vita a un artefatto il cui significato è superiore alla somma di quelli di cui ciascun medium si fa latore: la parola si può inserire negli interstizi e nella sfasatura tra creazione, rappresentazione e ricezione dell'immagine e può andare a colmare la latenza che connette questi momenti/tempi/spazi; la fotografia invece può arricchire la parola di una sorta di deriva di senso, un senso "ottuso", un pretesto di narrazione; oppure, un medium può articolare, secondo la sua specificità, ciò di cui l'altro non riesce ad essere espressione; i due *media* possono farsi portatori di emozioni differenti, suscitare nel destinatario reazioni e ricezioni differenti o rappresentare canali diversi per affermare ciò che altrimenti non sarebbe formulabile; si possono trasformare in attivatori reciproci d'interpretazione, lettura o narrazione; si possono negare a vicenda, mostrando l'instabilità di un'unica "rappresentazione" oppure l'esistenza di contromemorie.

A quest'ultimo proposito, uno degli esempi più interessanti dell'utilizzo della bimedialità a fini narrativi è *Austerlitz* di W. G. Sebald, un romanzo che ha rappresentato un punto di svolta nel dibattito teorico-letterario, sancendo ufficialmente la convergenza (già in atto da alcuni anni) degli studi sull'intermedialità, sulla memoria e sul trauma verso quelli relativi al rapporto tra letteratura e fotografia. Il romanzo di Sebald ripercorre la storia della ricerca e ricostruzione dell'infanzia di un sopravvissuto all'Olocausto ricorrendo ad una narrazione stilisticamente complessa (non è divisa in paragrafi ed è strutturata su periodi ipotattici che alle volte superano la lunghezza di una pagina) che si intreccia ad alcune fotografie, le quali, pur essendo a prima vista disposte casualmente, trovano in realtà un loro preciso significato nel momento in cui vengono attraversate dal testo. Qui le fotografie si presentano infatti come contromemorie:

[they] fail to perform one of their most basic functions. They furnish no evidence. They broach no gaps in Austerlitz's memory. At best, they impart a provisional replacement memory to Austerlitz - one that only dimly hints at the catastrophe of his past⁷⁹.

⁷⁹ PANE SAMUEL, "Trauma Obscura: Photographic media in W. G. Sebald's *Austerlitz*", *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, Vol. 38, Issue. 1, March 2005, p.52.

In questo testo emerge, con una forza che si trova in pochi altri, la duplice natura della fotografia, il suo essere volontà di testimonianza e sua totale negazione. Ciò è qui chiaramente dovuto alla natura degli eventi narrati e al rapporto traumatico con essi, un rapporto che si caratterizza proprio per l'assenza di una registrazione fedele nella memoria individuale (e collettiva nel caso dell'Olocausto), ma il principio è valido anche per narrazioni dove il rapporto tra i personaggi ed il loro passato è più pacifico. Si pensi ad esempio al romanzo di Jonathan Coe *The Rain Before It Falls* dove la protagonista Rosamund narra alla nipote la storia della propria vita, registrandola su un nastro, partendo proprio da alcune fotografie che, pur non apparendo sulle pagine come in *Austerlitz* ed essendo scelte volontariamente e con particolare cura, inizialmente si impongono come prova tangibile di un avvenuto passato, ma presto si trasformano in pretesti di divagazione e portano all'evocazione di un passato che ha connotati totalmente differenti da quelli che appaiono sulla superficie. Le fotografie diventano anche qui prove di un passato diverso, frammenti d'esistenza che si scontrano e trovano negazione nella memoria di chi le tiene tra le mani: sono attivatori di memoria più che aiuti alla memoria. Oltre a questi due romanzi, è possibile citarne molti altri; tra questi, a titolo d'esempio, *The Songdogs* di Colum McCann, *The Worlds Within Her* di Neil Bissondath, *Obasan* di Joy Kogawa⁸⁰, *The Mascot* di Mark Kurzem⁸¹, *The Russian Album* di Michael Ignatieff⁸².

1.5. FOTOGRAFIA E MEMORIA

Il rapporto tra fotografia e memoria ha una storia critica che si estende ben oltre quella della concezione della referenzialità dell'immagine, pur essendovi in parte parallela. Si tratta di un dibattito storico, mutevole e irrisolto, che si dipana dall'origine

⁸⁰ KOGAWA JOY, *Obasan*, Penguin Canada, 1981.

⁸¹ KURZEM MARK, *The Mascot*, Penguin, 2009.

⁸² IGNATIEFF MICHAEL, *The Russian Album*, Picador, 2001.

stessa della fotografia all'oggi attraverso una serie di momenti chiave di riflessione che hanno visto, di volta in volta, svolte più o meno importanti nel rapporto dell'uomo con la fotografia e il passato⁸³.

Il problema principale relativo alla riflessione sul rapporto tra fotografia e memoria è rappresentato *in primis* dalla volontà di conciliare alcune concezioni teoriche tra loro apparentemente in contraddizione che riguardano la comune percezione della fotografia e il lavoro della memoria. Tale volontà viene perseguita tentando di formulare un sistema teorico che sia in grado di contenere le opposizioni senza creare aporie. Queste apparenti contraddizioni teoriche riguardano, ad esempio, da un lato la natura meccanica della fotografia e dall'altro l'inconscio ottico (Benjamin) e l'elemento casuale che attira l'attenzione (*punctum*); oppure, da un lato l'idea che l'immagine fotografica presenti all'occhio umano più di quanto esso percepisca, dall'altro quella per cui la registrazione fotografica non è che un appiattimento, una riduzione e una superficializzazione della percezione umana della realtà; vi è inoltre l'opposizione tra l'idea che la fotografia sia una registrazione fedele dell'istante rappresentato e quella che la vede come una manipolazione; infine si può annoverare lo scontro tra una concezione della fotografia come *aide memoire* e quella che la considera come una sostituzione e dunque una negazione della memoria.

1.5.1. KRACAUER E BENJAMIN: LE BASI DELLA RIFLESSIONE.

I primi studi ad aver messo in luce questi problemi si collocano tra le due guerre, periodo in cui vengono pubblicati due testi fondamentali come "Die Photographie"⁸⁴ di

⁸³ Per non sconfinare dai limiti imposti da questo lavoro, risulta necessaria una riduzione della complessità di questo dibattito ad alcune questioni principali e ad alcuni teorici, scelti per la relazione privilegiata che intrattengono con l'argomento di questo progetto. Molte questioni, come le riflessioni di natura sociologica, neurologica e quelle riguardanti il rapporto tra fotografia e memoria collettiva, saranno pertanto relegate sullo sfondo o, in taluni casi, addirittura non prese in considerazione, ma non per questo si deve dimenticare la loro esistenza.

⁸⁴ KRACAUER SIEGFRIED (THOMAS Y. LEVINE), "Photography", *Critical Inquiry*, Vol. 19, No.3, Spring 1993 (originariamente pubblicato in tedesco come "Die Photographie", *Frankfurter*

Siegfried Kracauer (1927) e *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*⁸⁵ di Walter Benjamin (1936). Utilizzando come pretesto la foto di una donna, una *Grandmother*, Kracauer si interroga su come la possano percepire i nipoti una sessantina d'anni dopo lo scatto. Trovandosi qui in nuce molte delle questioni che emergeranno nelle prossime pagine, è bene leggere la citazione nella sua completezza:

Is that what *Grandmother* looked like? The photograph, over sixty years old and already a photograph in the modern sense, depicts her as a young girl of twenty-four. Since photographs are likenesses, this one must have been a likeness as well. It was carefully produced in the studio of a court photographer. But were it not for the oral tradition, the image alone would not have sufficed to reconstruct the grandmother. The grandchildren know that in her later years she lived in a narrow little room with a view onto the old part of town and that, to give pleasure to the children, she would make soldiers dance on a glass plate; they also know a nasty story about her life and two confirmed utterances, which change a bit from generation to generation. One has to believe the parents - who claim to have gotten it from Grandmother herself - that this photograph depicts the very same grandmother about whom one has retained these few details that may also in time be forgotten. Yet such testimonies are unreliable. It might turn out that the photograph does not depict the grandmother after all but rather a girlfriend that resembled her. None of her contemporaries are still alive - and the question of likeness? The ur-image has long since decayed. But the now-darkened appearance has so little in common with the traits still remembered that the grandchildren are amazed when urged to believe that it is the fragmentarily remembered ancestor whom they encounter in the photograph. All right, so it is Grandmother, but in reality it is any young girl in 1864. The girl smiles continuously, always the same smile, the smile is arrested yet no longer refers to the life from which it has been taken. Likeness has ceased to be any help.⁸⁶

La prima questione ad essere analizzata e messa in luce da Kracauer è quella della

Zeitung, 28 Ottobre 1927 e successivamente in *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main, 1963).

⁸⁵ BENJAMIN WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000 [1936].

⁸⁶ KRACAUER SIGFRIED, "Photography" cit., p. 423. Enfasi nostra.

referenza, problema che si concretizza nella difficoltà ad attribuire autenticità alla fotografia a causa del salto generazionale/temporale tra la persona rappresentata e i destinatari dell'immagine. Solo la testimonianza verbale (orale o scritta) può collegare la foto all'istante della sua realizzazione, ma tale dichiarazione non può essere corroborata che da chi era presente all'atto dello scatto; conseguentemente può risultare veritiera, fallace o volontariamente falsa, solo sulla base dell'intenzione di chi la esprime. Per tale ragione non è comprovabile la verità circa le circostanze della rappresentazione. Da qui la prima considerazione sul fatto che se non ci fosse una tradizione orale (forse sarebbe preferibile dire "verbale") a circostanziare la foto, essa non potrebbe nemmeno essere presa in considerazione come elemento memoriale, potendo confondersi, nel caso della foto della nonna, con la rappresentazione di un qualunque giovane ragazza del 1864.

La seconda questione riguarda la dialettica tra ciò che è rappresentato e i tratti della nonna ricordati dai nipoti, ovvero la relazione vera e propria tra fotografia e memoria, o più esattamente *memory-images*, così come le chiama Kracauer più avanti nello stesso articolo. La memoria, nota lo studioso, non registra né la totalità spaziale dell'evento, né tantomeno la sua durata temporale, e, se rapportata alla registrazione fotografica, si rivela essere punteggiata da infiniti buchi ed imprecisa, perché non legata all'importanza delle date. Tuttavia, a differenza della fotografia, il suo contenuto si basa sulla rilevanza data dallo spettatore ai dettagli di un evento e conseguentemente si distingue qualitativamente dalla fotografia per essere una registrazione di elementi fatta secondo il principio organizzatore della loro significanza (intesa non in senso semiotico, ma nel senso di importanza o rilevanza). Poiché la significanza si impone come totalmente opposta alla registrazione spazio-temporale tipica della fotografia, ne consegue che "memory-images are at odds with photographic representation"⁸⁷, perché se da un lato queste immagini virtuali vedono la fotografia come "a jumble that consists partly of garbage"⁸⁸, viceversa, dall'altro quest'ultima concepisce la memoria come un insieme di frammenti opachi, selezionati soggettivamente sulla base di impulsi vari e sulla presunta percezione di ciò che è vero. Tale considerazione, quasi un secolo dopo,

⁸⁷ *Ivi*, p.425.

⁸⁸ *Ivi*, p.426.

può sembrare piuttosto ovvia, ma è pur sempre la base a partire dalla quale si sono iniziate a mettere in luce le divergenze tra memoria e fotografia. Non bisogna dimenticare che Kracauer scrisse le sue riflessioni in un periodo in cui la fotografia veniva ancora pensata in termini di referenzialità, di adesione analogica alla realtà e di meccanicità.

All'incirca nello stesso periodo, sempre in Germania, Benjamin nel suo testo sull'opera d'arte ai tempi della riproducibilità tecnica, dedica una parte della sua riflessione alla fotografia. In questo testo, oltre a interrogarsi da una prospettiva marxista sul ruolo della fotografia in un mondo che sta pian piano diventando massmediatico (riflessione a cui dedica ampio spazio anche Kracauer), teorizza la presenza dell'inconscio ottico.

La natura che parla alla macchina fotografica è una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nel frammento di secondo in cui si allunga il passo. La fotografia, coi suoi mezzi ausiliari: con il rallentatore, con gli ingrandimenti glielo mostra. Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l'inconscio istintivo (...) La fotografia dischiude gli aspetti fisiognomici di mondi di immagini che abitano il microscopico, avvertibili ma dissimulati abbastanza per trovare un nascondiglio nei sogni ad occhi aperti, e ora, diventati grandi e formulabili come sono, capaci di rivelare come la differenza tra tecnica e magia sia una variabile storica.⁸⁹

L'importanza della teorizzazione dell'inconscio ottico nei confronti del rapporto tra memoria e fotografia è qui evidente e si colloca in un punto di convergenza tra la soggettività dell'una e la presunta oggettività e meccanicità dell'altra. Ciò che Benjamin decide di chiamare inconscio ottico si configura come una registrazione totale e tendenzialmente oggettiva (posta all'interno della scelta soggettiva dell'inquadratura) di ciò che il fotografo ha di fronte; registrazione che, contrapponendosi alla parzialità della

⁸⁹ BENJAMIN WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* cit., pp. 62-63.

memoria, schiude e fa emergere nell'osservatore la percezione di uno scarto, un "non registrato" che si configura come un rimosso. L'idea di inconscio ottico materializza la contrapposizione kracaueriana tra la registrazione qualitativa della memoria e quella quantitativa, ma priva di spessore, della fotografia, e allo stesso tempo anticipa la riflessione barthesiana su *spectrum* e *punctum* e quella recente di Annette Kuhn sul "lavoro della memoria"⁹⁰.

Kracauer e Benjamin pongono quindi le premesse di una riflessione teorica che connota la fotografia come un "mediatore del ricordo"⁹¹ che è destinata a evolvere e ad arricchirsi, *in primis* con l'apporto degli studi di Barthes e Sontag, in particolar modo con *La camera chiara* e *On Photography*⁹².

1.5.2. BARTHES: L'ESPERIENZA PERSONALE NE *LA CAMERA CHIARA*.

Il celebre e insuperato testo barthesiano (insuperato perché la sua apertura interpretativa è tale da risultare inconfutabile alla luce di qualunque presa di posizione critica) nasce proprio dall'intento di esercitare un lavoro della memoria, ovvero di assumere un' "attitudine indagatrice sul passato e sull'attività della sua (ri)costruzione attraverso la memoria"⁹³, attitudine che si realizza tramite la ricerca del significato fotografico; ricerca che si avvale, in questa occasione, dell'esperienza personale che nasce dal confronto di Barthes con alcune fotografie della madre da poco morta.

⁹⁰ KUHN ANNETTE, "Memorie e lavoro della memoria - rappresentazioni della memoria nei e con i media visuali", *Mass media e memoria: la memoria strappata: contese e con(testi)*, (a cura di) Daniela Cecchin e Matteo Gentilini), Fondazione Museo storico del Trentino, Quaderni di archivio trentino, 22, Trento, 2009.

⁹¹ CALZONI RAUL, "Fotografia e memoria", in AGAZZI ELENA, FORTUNATI VITA, *Memoria e Saperi - Percorsi Interdisciplinari*, Melteni, Roma, 2007.

⁹² SONTAG SUSAN, *On Photography*, New York, Picador, 1977

⁹³ KUHN ANNETTE, "Memorie e lavoro della memoria - rappresentazioni della memoria nei e con i media visuali" cit., . p. 22.

Nel tentativo di ricercare le condizioni che permettono l'esercitarsi di una forma di seduzione⁹⁴ da parte della fotografia sull'osservatore, Barthes teorizza, nella prima parte del suo libro, l'esistenza dello *spectrum* e del *punctum*, due elementi contrapposti della fotografia che si delineano per essere l'uno "il vastissimo campo del desiderio noncurante, dell'interesse diverso, del gusto incoerente⁹⁵", un campo esteso di riferimenti intertestuali che l'osservatore istituisce a partire dal proprio sapere e dalla propria cultura e che si delinea come una sorta di affetto pacato, *medio*, "una sorta d'interessamento, sollecito, [...], ma senza particolare intensità⁹⁶"; l'altro "una fatalità che, in essa [nella fotografia], *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)⁹⁷", un elemento che da essa parte e "come una freccia, mi trafigge⁹⁸". Lo *studium*, sempre presente nella fotografia, esercitando una leggera forzatura critica, può essere associato alla meccanicità della fotografia, in quanto rappresenta il significato che nasce da una registrazione automatica e obiettiva del referente; esso nasce dalla lettura che l'osservatore fa del complesso degli elementi che appaiono sulla fotografia e non a partire da un dettaglio preciso che cattura l'attenzione. Quest'ultimo, non per forza presente in tutte le fotografie, è piuttosto ciò che definisce il *punctum* il quale, secondo questa particolare interpretazione, potrebbe essere invece associato all'inconscio ottico. In tal modo è possibile delineare una continuità teorica che, a partire da Kracauer e Benjamin si prolunga fino alle pagine di Barthes.

Abbandonata la riflessione generale sulla fotografia e la sua ricezione, nella seconda parte del testo Barthes dirige la propria attenzione verso l'archivio fotografico familiare nella speranza di trovarvi una foto della madre che sia in grado di renderne l'*aria*, ovvero "il supplemento intrattabile dell'identità", "qualcosa di morale, che

⁹⁴ Con *seduzione* Barthes si riferisce specificamente a "un'agitazione interiore, una festa, un lavoro se vogliamo, la pressione dell'indicibile che vuole esprimersi". BARTHES ROLAND, *La camera chiara* cit., p. 20.

⁹⁵ *Ivi*, p. 29.

⁹⁶ *Ivi*, p. 27.

⁹⁷ *Ivi*, p. 28.

⁹⁸ *Ibid.*

apporta misteriosamente al volto il riflesso di un valore di vita", "l'ombra luminosa che accompagna il corpo"⁹⁹, in sostanza quell'elemento, anche casuale, che permette di ritrovare una sorta di coincidenza tra ciò che è rappresentato all'interno dell'inquadratura fotografica e la sua immagine mentale (così come l'ha definita Kracauer).

Il processo d'indagine porta Barthes a interrogarsi sul rapporto tra fotografia e memoria e per farlo si rende egli stesso tramite dell'analisi. Consapevole della limitatezza della fotografia nei confronti della memoria, della parzialità della rappresentazione che inibisce la percezione dell'essenza della persona, egli si chiede se lo scrutare con attenzione una fotografia, intendendo con ciò il "voltare la foto dall'altra parte, [...] penetrare nella profondità del rettangolo di carta, raggiungere la sua faccia retrostante"¹⁰⁰ sia destinato, in qualche modo, a portare alla scoperta di ciò che la memoria ha dimenticato e che vuole ritrovare. Per quanto ontologicamente legata al momento della sua realizzazione, la fotografia non deve essere confusa con il concetto di verità; benché infatti il suo noema stia nell'è *stato*, nell'*interfuit*, esso certifica solo l'avvenuta presenza della cosa/persona di fronte alla macchina fotografica, non la sua evoluzione. Da un punto di vista temporale, infatti, lo scopo della fotografia non è quello di "restituire ciò che è abolito (dal tempo, dalla distanza), ma di attestare che ciò che vedo è effettivamente stato"¹⁰¹: se essa può mentire sul significato, non può farlo sull'avvenuta esistenza della cosa. La certificazione di presenza, tuttavia, non è un elemento sufficiente alla rimemorazione, anzi può in taluni, se non nella maggior parte dei casi, diventare strumento di contro-ricordo o contro-memoria, perché laddove la memoria non riesce a configurare l'evento passato, lì subentra l'immagine fotografica a congelare il ricordo e a bloccare lo sforzo di recupero attivo della memoria. In tal modo, il ricordo cosciente, frutto del "lavoro della memoria", viene sostituito dal surrogato fotografico, che il lettore, pur non identificandosi totalmente, presto trasforma nell'unica forma di ricordo del momento trascorso.

La capacità auto-autenticativa della fotografia produce quindi un irrigidimento

⁹⁹ *Ivi*, pp. 108-109.

¹⁰⁰ *Ivi*, p.100.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 83.

della memoria; solo con l'apporto della parola è possibile rimetterla in movimento e attivarla. Da qui deriva, come si vuole dimostrare, l'importanza dell'artefatto intermediale, perché la dinamica che esso mette in moto tra parola e immagine evita che la fotografia si congeli in una rappresentazione sostitutiva, mendace e/o parziale del passato, e fa sì che tutto – memoria e rappresentazione – sia messo in movimento allo scopo di far riemergere un ricordo fluido e non conflittuale.

A tal proposito assume importanza un'ulteriore affermazione, apparentemente contraddittoria, di Barthes: egli dichiara che l'immagine fotografica si delinea come un'unità integra, piena, stipata, dove "non c'è posto, non si può aggiungere nulla"¹⁰², un'unità dunque indialettica e non protesa verso l'avvenire; solo nella pellicola filmica, egli continua, la foto smetterebbe di essere completa e chiusa nella sua limitatezza, perché presa "in un flusso, è sospinta, trascinata verso altre visioni"¹⁰³. Si può allora dire che perché la fotografia metta in moto la memoria deve portare verso altre visioni, essere delocalizzata, espansa e fatta uscire dai limiti della propria inquadratura, deve, paradossalmente, essere resa "cinematografica"¹⁰⁴. Per fare ciò il linguaggio è il mezzo ideale: esso, che "è per natura fittizio"¹⁰⁵ e dunque ha la maggior libertà possibile, può metaforicamente spostare l'immagine e trasformare ciò di cui questa è rappresentazione visiva in un flusso di memoria capace di racchiudere in sé e farsi sintesi della dicotomia tra oggettivo e soggettivo, "referenziale" e immaginario, quantitativo (dettagli foto) e qualitativo (principio regolatore delle *memory images*). Il costrutto bimediale per tale ragione sembrerebbe essere l'artefatto ideale in cui ritrovare l'immagine in movimento.

Pervasa dal linguaggio, la fotografia si trasforma per suo tramite in uno spazio aperto in cui l'esperienza umana si può immergere per recuperarvi un deposito di

¹⁰² *Ivi*, p.90.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Susan Sontag non è d'accordo con questa definizione: per lei "photographs may be more memorable than moving images, because they are a neat slice of time, not a flow". SONTAG SUSAN, *On photography* cit., p. 17.

¹⁰⁵ Barthes prosegue: "per cercare di rendere il linguaggio infittizio, c'è bisogno di un enorme dispositivo di provvedimenti: si fa appello alla logica, oppure, in mancanza di questo, al giuramento". BARTHES ROLAND, *La camera chiara* cit., p.87

memoria. Come si cercherà di mostrare, il romanzo bimediale può rappresentare una soluzione "mobile" perché la libertà della parola permette un movimento dell'immagine che non ha limiti, che varia da persona a persona e che ha una configurazione palinsestuale difficilmente riscontrabile nel cinema (come invece auspicava Barthes).

1.5.3. ANNETTE KUHN E ALEIDA ASSMANN: FOTOGRAFIA COME *PRE-TEXT* E METAFORA DI MEMORIA

Annette Kuhn, sulla scia di Barthes, partendo dall'analisi di un insieme di fotografie personali, sviluppa nel testo autobiografico *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination* la sua idea di fotografia come "a prop, a prompt, a pre-text"¹⁰⁶. L'intento primario di Kuhn è di mostrare come si avvii l'atto del ricordare e come esso venga espresso e prodotto attraverso "'memory texts', cultural productions across a range of media, which [...] are in effect secondary revisions of the source materials of memory"¹⁰⁷. Uno dei più comuni *memory texts* è proprio la fotografia. Pur essendo consapevole che non deve essere presa come testimonianza veritiera perché non è in grado rispecchiare il reale, Kuhn sostiene che questa deve, dopotutto, essere pur sempre considerata come evidenza, come traccia, come indizio da cui partire per cercare di ricostruire il passato. L'aspetto più interessante della sua riflessione è il fatto che la fotografia per farsi evidenza debba necessariamente rimandare a qualcosa che si colloca al di fuori di se stessa. Con una metafora tanto semplice, quanto efficace, Kuhn sostiene che:

the past is like the scene of a crime: if the deed itself is irrecoverable, its traces may still remain. From these traces, markers that point towards a past presence, to something that has happened in this place, a (re)construction, if

¹⁰⁶ KUHN ANNETTE, *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*, Verso, London, [1995], 2002, p. 13.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 5.

not a simulacrum, of the event can be pieced together.¹⁰⁸

In quanto tracce e *pre-texts* le fotografie non intrattengono con il referente, come abbiamo già avuto modo di dimostrare, un rapporto mimetico; il più delle volte evocano solamente "memories that might have little or nothing to do with what is actually in the picture", essendo la loro caratteristica precipua quella di predisporre "the scene for recollection¹⁰⁹", non di essere esse stesse memoria. Queste si delineano infatti come "mediatori di memoria¹¹⁰", luoghi privilegiati in cui si collocano la tracce mnestiche.

Aleida Assmann pensa invece alla fotografia come a una metafora di memoria. Avendo una struttura "intermittente", essa "presuppone necessariamente l'intervallo della sua non-presenza¹¹¹" e per questo motivo può essere resa metaforicamente solo attraverso una "scrittura", intesa nel senso lato di iscrizione, che si caratterizzi per un'alternanza di presenza e assenza. "Per cogliere appieno l'oggetto, bisognerebbe trovare l'immagine di un tipo di scrittura che, dopo la trascrizione, fosse leggibile solo a precise condizioni¹¹²": l'immagine fotografica (analogica), come il palinsesto o il "notes magico", prevedendo necessariamente l'utilizzo di agenti chimici per potersi palesare, rappresenterebbe perciò un esempio piuttosto efficace di metafora della memoria¹¹³.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 4.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 13.

¹¹⁰ ASSMANN ALEIDA, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna, 2002.

¹¹¹ *Ivi*, p. 170.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ A comprova di ciò, tra gli scritti di Walter Benjamin troviamo la seguente dichiarazione: "se si considera la storia come un testo [...] il passato vi ha depositato immagini che si potrebbero paragonare a quelle che vengono fissate su una lastra fotosensibile. Solo il futuro ha a disposizione acidi abbastanza forti da sviluppare questa lastra così che l'immagine venga ad apparire in tutti i suoi dettagli". Benjamin in ASSMANN ALEIDA, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* cit., p. 170.

1.5.4. MARIANNE HIRSCH: LA *POST-MEMORY* E L'IMPORTANZA DELL'ELABORAZIONE IMMAGINATIVA.

I *memory texts* sono infine fondamentali per la teorizzazione della *post-memory* ad opera di Marianne Hirsch. Con questo termine la studiosa americana si riferisce alla:

relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right.¹¹⁴

Lo studio prende in esame e analizza dettagliatamente una serie di testi narrativi e visuali dal punto di vista delle modalità di trasmissione e rielaborazione della memoria e, nel caso specifico della fotografia, la studiosa si chiede quali siano le dinamiche che si instaurano tra l'immagine e l'osservatore quando tra questi e chi figura nella fotografia c'è un legame familiare¹¹⁵. Hirsch insiste sull'importanza dell'elaborazione artistica e la riconfigurazione delle tracce mnestiche in una nuova dimensione spazio-temporale attraverso l'immaginazione. Rifacendosi ripetutamente a *La camera chiara* e alla teorizzazione dell'inconscio ottico di Benjamin, Hirsch suggerisce che si faccia della fotografia:

a prism through which to study the postmodern space of cultural memory composed of leftovers, debris, single items that are left to be collected and assembled in many ways, to tell a variety of stories, from a variety of often competing perspectives¹¹⁶.

¹¹⁴ HIRSCH MARIANNE, "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, Vol. 29, No. 1, 2008.

¹¹⁵ Per gli studi riguardanti la fotografia all'interno dei legami familiari e gli album familiari come narrazioni si vedano: SPENCE JO, HOLLAND PATRICIA (edited by), *Family Snaps - The Meaning of Domestic Photography*, Virago Press, London, 1991; LANGFORD MARTHA, *Suspended Conversations - The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, McGill-Queen's University Press, 2001; ALBERTAZZI SILVIA, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Le Lettere, Firenze, 2010.

¹¹⁶ HIRSCH MARIANNE, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, 1997, p. 13.

Alla luce di ciò è evidente come la combinazione di scrittura e immagine rappresenti uno dei prodotti che più efficacemente riesce a dar vita alla *post-memory*: l'utilizzo della parola nei confronti della fotografia, infatti, producendo un "insight into the actual workings of unconscious optics"¹¹⁷ e aprendo l'immagine ad uno *space-off*, ovvero uno "space not visible in the frame but inferable from what the frame makes visible"¹¹⁸, garantisce la nascita di un artefatto intermediale, un *imagetext*¹¹⁹, che è allo stesso tempo connesso tangibilmente al passato (tramite la fotografia) e una sua rilettura fatta con l'ausilio dell'immaginazione; nasce insomma un'opera che è, secondo le parole di Hirsch, "connected to the source through imaginative investment and creation"¹²⁰.

1.6. TRAUMA STUDIES.

Gli studi sul trauma prendono ufficialmente inizio con l'accettazione a livello medico, attorno al 1980, della patologia nota come *post-traumatic stress disorder* (PTSD)¹²¹. Da quel momento il dibattito fino ad allora svoltosi prevalentemente all'interno del mondo della psicologia e psichiatria, si diffonde invadendo altri campi, tra cui quello degli studi storici, dei *cultural studies* e quello dell'arte in genere.

La maggioranza degli studi culturali e letterari relativi al trauma si occupano principalmente di testi a carattere auto- o biografico, di fotografia¹²² e cinema¹²³, o di

¹¹⁷ Ivi, p. 119.

¹¹⁸ Ivi, p. 198.

¹¹⁹ Marianne Hirsch si rifà alla formulazione di W. J. T. Mitchell.

¹²⁰ HIRSCH MARIANNE, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* cit., p.22.

¹²¹ CARUTH CATHY (edited by), "Introduction", *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, 1995, p.3.

¹²² DIDI-HUBERMANS GEORGE, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005. [2003]

¹²³ Oltre alla corposa cinematografia e biografia sull'Olocausto e la sua rappresentazione e il

opere d'arte il cui intento manifesto sia quello di creare uno spazio¹²⁴ in cui venire a patti e riconciliarsi col trauma vissuto (tanto a livello individuale, che collettivo) e, benché affrontino le storie più tremende, dalla schiavitù alle sanguinose guerre civili, dalla violenza domestica a quella epistemologica, essi si addensano oggi prevalentemente attorno a due tristi eventi storici, l'Olocausto e il più recente 9/11. Ciò è probabilmente dovuto, come suggerisce Allan Meek, al fatto che:

despite the proliferation of images of war, torture, genocide and natural disaster in Western news media, certain events, such as the Holocaust or 9/11, have become iconic cultural traumas - relived and retold in numerous documentaries and dramatizations¹²⁵.

Per quanto riguarda l'analisi specifica della narrazione del trauma nella *fiction*, escludendo il corposissimo dibattito nato attorno alla pubblicazione di *Austerlitz* di Sebald e alla sua narrativa in generale, sono stranamente rari fino agli ultimi anni studi teorici che riguardino testi di finzione non legati al tema dell'Olocausto e alla postmemory (si possono ricordare, tra questi, *Trauma Fiction* di Anne Whitehead del 2004¹²⁶ e qualche altro più recente testo che indaga la rappresentazione del trauma della schiavitù nella narrativa afro-americana contemporanea¹²⁷). Tuttavia, negli ultimi due anni si sta assistendo ad un allargamento dell'interesse per lo studio della rappresentazione del trauma in letteratura e, non a caso, proprio nel 2011 si è vista sia

dibattito sul film *Shoah* di Claude Lanzmann, un cineasta molto studiato dalla prospettiva degli studi sul trauma è Alain Resnais ed in particolare il suo film *Hiroshima Mon Amour* a cui Cathy Caruth dedica un intero capitolo. Per il discorso sul cinema e il trauma si vedano testi come Joshua Hirsch *Afterimage - Film, Trauma and the Holocaust*, Temple University press, 2004, o Ann Kaplan e Wang Bang (edited by), *Trauma and Cinema - Cross-cultural Explorations*, Hong Kong University press, 2004.

¹²⁴ Tra gli esempi più noti vi sono la produzione artistica di Boltanski e Lorie Novak.

¹²⁵ MEEK ALLEN, *Trauma and Media: Theories, Histories, and Images*, Routledge, NY, 2010, p. 6.

¹²⁶ WHITEHEAD ANNE, *Trauma Fiction*, Edinburgh University Press, 2004.

¹²⁷ VICKROY LAURIE, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, University of Virginia Press, 2002.

l'organizzazione a Saragozza¹²⁸ di un convegno dal titolo "Beyond Trauma", dove i diversi interventi hanno spaziato nelle direzioni più varie prendendo in esame quasi unicamente romanzi di finzione, sia la creazione della rivista accademica *The Journal of Literature and Trauma Studies* dedita allo studio del rapporto tra letteratura e trauma che vede nel suo comitato scientifico non solo la già citata Whitehead, ma alcuni dei maggiori studiosi di trauma, tra cui Cathy Caruth, Shoshana Felman, Terry Eagleton.

1.6.1. PRIME DEFINIZIONI E POSIZIONAMENTI CRITICI.

Benché la prima descrizione delle patologie ascrivibili al trauma avvenga per opera di Freud, quando si parla di *contemporary trauma theory* si fa necessariamente riferimento a quel corpus di teoria e critica che è andato delineandosi in ambito prevalentemente letterario a partire dalla pubblicazione da parte di Shoshana Felman e Dori Laub di *Testimony* nel 1992¹²⁹, ma soprattutto al testo *Unclaimed Experiences* di Cathy Caruth e *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*¹³⁰ di Kali Tal, entrambi del 1996. Questi testi insistono principalmente sulle caratteristiche della memoria traumatica analizzando, in particolare quello di Caruth, una serie di testi e opere d'arte, dal saggio di Freud *Mosé e il monoteismo* al film *Hiroshima Mon Amour* di Alain Renais, allo scopo di ritrovare i paradigmi attraverso i quali è possibile parlare di memoria traumatica e interrogandosi sulla possibilità vera e propria della rappresentazione del trauma, essendo esso stesso per natura una mancata rappresentazione.

¹²⁸ Per informazioni si veda il sito: <http://www.jlts.stir.ac.uk/2011/03/beyond-trauma-conference/>

¹²⁹ ALLAN MEEK, *Trauma and Media* cit., p. 4: "Whereas trauma studies is mostly preoccupied with testimonial texts and documentary images, it remains haunted by the presence of a more general media culture. At least since the publication of Shoshana Felman's and Dori Laub's *Testimony* (1992), contemporary trauma studies has included analyses of film and video texts along with works of literature".

¹³⁰ TAL KALI, *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*, Cambridge University Press, 1996.

Secondo lo studio di Caruth, il trauma viene esperito in maniera imprevista, in un momento temporalmente successivo all'evento che lo ha generato, attraverso sogni o memorie involontarie. Esso è una sorta di "breach in the mind's experience of time, self and world"¹³¹ e si configura proprio attraverso l'assenza di registrazione dell'evento nella memoria:

trauma stands outside representation altogether.¹³²

is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way its very unassimilated nature - the way it was precisely *not known* in the first instance - returns to haunt the survivor later on.¹³³

Questa definizione mette in luce da subito i principali problemi legati allo studio del trauma: la possibilità di rappresentazione e il problema della referenza. Se infatti il trauma si configura come una mancata registrazione, come uno scollamento dal reale, allora ne dovrebbe logicamente conseguire che, nel momento in cui se ne parla e lo si eternalizza, esso dovrebbe cessare di essere traumatico, avendo messo in discussione il postulato per cui esso è per sua natura irrepresentabile. Su questo punto c'è un forte dissenso tra critici: da un lato vi sono i sostenitori del modello dissociativo che negano la possibilità di dare voce al trauma, dall'altro i più concilianti sostenitori della necessità di tentare di dargli una forma, per quanto infedele, per evitare di recluderlo nel "circolo mistificatorio dell'occulto". Di questa posizione si fa portavoce Ann Kaplan, che nel suo testo dedicato al rapporto tra il cinema e il trauma scrive proprio:

without denying the singularity and the unrepresentable character of trauma, it is necessary to see that such an emphasis may push trauma into the mystified circle of the occult, something untouchable and unreachable.

¹³¹ CARUTH CATHY, *Unclaimed Experiences: Trauma, Memory, Narrative*, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 4.

¹³² *Ivi*, p. 17.

¹³³ *Ivi*, p. 4.

[...] it is necessary that a choice be made between inadequate telling and relegating of trauma to a mystified silence. As trauma consists in the unmaking of the world, the prohibition against representation blocks the way to the re-making of the world.

[...] To externalize the trauma is not a matter of representation, but a struggle by the wounded body to first imagine and then create a less traumatic, less painful environment.¹³⁴

Alla posizione di Kaplan si allinea anche Allan Meek che, in uno studio sul rapporto tra media e trauma, afferma che l'insistenza di critici come Caruth sulla necessità di attenersi alla natura irrepresentabile e all'alterità del trauma e dunque alla sua impossibilità di assimilazione nella narrazione "runs the risk of withdrawing historical experience from critical engagement with the present"¹³⁵. È per questo motivo che risulta particolarmente interessante e importante, da un punto di vista di possibilità di trasmissibilità¹³⁶ ed esternazione¹³⁷, la teorizzazione da parte di Kaplan di posizioni

¹³⁴ KAPLAN ANN E., WANG BANG (edited by), *Trauma and Cinema - Cross-cultural Explorations*, Hong Kong University press, 2004, pp. 9-13. In un testo successivo, *Trauma Culture*, Kaplan riconferma la sua posizione: "I understand and appreciate the criticism of Caruth's insistence on the "unspeakability" and "unrepresentability" of trauma: I will argue that telling stories about trauma, even though the story can never actually repeat or represent what happened, may partly achieve a certain "working through" for the victim. It may also permit a kind of empathic "sharing" that moves us forward, if only by inches" riportato in ALLAN MEEK, *Trauma and Media* cit., p. 37.

¹³⁵ ALLAN MEEK, *Trauma and Media* cit., p. 9.

¹³⁶ Per Cathy Caruth il trauma non è mai vissuto singolarmente, ma prevede sempre l'implicazione dell'altro. Scrive a tal proposito Ramadanovic: "it is because of the singular character of trauma, because alterity is the condition of the I saying I, that we can encounter each other, and that we are implicated in each other's traumas". RAMADANOVIC PETAR, *Forgetting Futures: on Memory, Trauma and Identity*, Lexington Books, 2001, p. 90

¹³⁷ ALLAN MEEK, *Trauma and Media* cit., p. 8: "Drawing on psychotherapeutic research, Caruth claimed that to the extent that trauma remains unassimilated into the narrative fabric of everyday memory its return in the form of nightmares, flashbacks or compulsive behavior carries both "the truth of an event and the truth of its incomprehensibility" (153). These propositions have led Dominick LaCapra and others to warn of a potential mystification and sacralization of trauma. Against such a tendency LaCapra emphasizes the importance of an ongoing process of working-through in which traumatic experience can assume meaning within a symbolic or narrative context (*History in Transit* 119–121). These debates have tended to move from specific psychotherapeutic studies (for example, on veterans of the Vietnam War or

differenti nei confronti del trauma. Questa suddivisione, pur nascendo nel campo degli studi cinematografici, è decontestualizzabile e applicabile, previa dovute diversificazioni, anche ad altri contesti. Le posizioni che si possono assumere di fronte ad un film che tratti di un trauma sono quattro e ciascuna di esse permette un tipo di relazione ed effetto di trasmissione diverso:

1. The position of being introduced to trauma through a film's themes and techniques, but where the film ends with a comforting "cure".
2. The position of being vicariously traumatized.
3. The position of being a voyeur.
4. The position of being a witness, arguably the most politically useful position of the four. [...] This position of "witness" may open up a space for transformation of the viewer through empathic identification without vicarious traumatization - an identification which allows the spectator to enter into the victim's experience through a work's narration.¹³⁸

Non è fuori luogo affermare che queste quattro posizioni possono essere utilizzate anche nei confronti della scrittura e della narrazione. Pur riconoscendo l'enorme diversità che corre a livello percettivo tra parola scritta e immagine, è tuttavia importante rilevare l'interesse della critica per l'aspetto propriamente etico dei vari posizionamenti nei confronti del trauma, un interesse che ha visto in Susan Sontag uno dei suoi maggiori interpreti¹³⁹.

L'immagine traumatica è però sottoposta anche ad altre prospettive di studio. Sempre Allan Meek, infatti, preoccupandosi del rapporto trauma-media, dopo aver mostrato l'interesse della teoria contemporanea nei confronti dell'immagine (interesse inaugurato da Caruth, ma portato avanti e approfondito da Eduardo Cadava, Kaplan, Marianne e Joshua Hirsch, Ulrich Baer ed altri) e dopo aver identificato negli eventi storici più recenti, in particolare nel 9/11, una svolta fondamentale per lo studio dei

Holocaust survivors) to textual forms such as historical analyses, oral and written testimonies or fictionalized narratives."

¹³⁸ KAPLAN ANN E., WANG BANG (edited by), *Trauma and Cinema - Cross-cultural Explorations* cit., pp.9-10.

¹³⁹ Si veda a tal proposito SONTAG SUSAN, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, 2003.

media a causa del fortissimo impatto di tale evento, diversifica l'interesse attuale per il rapporto trauma-immagine in tre approcci differenti: lo studio dell'immagine traumatica (*traumatic image*), lo studio strutturale del trauma, ovvero dell'analogia tra immagine ed esperienza traumatica (*structural trauma*), e lo studio della concezione dell'immagine mediatica come portatrice di trauma storico (*historical trauma*).

The first, which I will call the traumatic image, shows us something physically or psychically traumatic [...] Traumatic images have potential to shock or disturb the viewer. This potential can be reduced by their reiterations. Modern media has made many traumatic images available to a wide public but exposure to the same media has allowed viewers over time to insulate themselves against the impact of such images, or even to partake in a fascination or voyeuristic pleasure in them. The traumatic image can become “trauma porn.” Susan Sontag, John Ellis and Barbie Zelizer have written important essays on these different responses to the traumatic image.

A second approach to the media image in trauma studies is based on the idea of structural trauma and is concerned with temporal delays of traumatic memory as understood by psychoanalysis. [...] An image may thereby become associated with a traumatic experience without directly showing anything physically or psychologically traumatic. Several theorists have seen modern media images, beginning with photographs, as participating in a structure analogous to that of traumatic memory. Benjamin was the first to suggest such an analogy with his notion of an “optical unconscious.” Critics such as Eduardo Cadava and Ulrich Baer have pursued this question further in relation to photography by incorporating the deconstructive approach to trauma developed by Caruth.

A third approach to the media image in trauma studies is based on a concept of historical trauma, a term that refers to events recognized as traumatic for specific groups of people. These often become signifiers of collective identity. [...] Historical trauma can also be understood as a form of identity crisis involving unresolved ethical, philosophical or political issues. This concept of historical trauma has its philosophical roots in Benjamin's theses on history and Adorno's meditations on culture “after Auschwitz.”¹⁴⁰

È infine necessario menzionare, in particolar modo rispetto alla categoria del “trauma storico”, l'importantissimo lavoro teorico che ha svolto Dominick LaCapra

¹⁴⁰ ALLAN MEEK, *Trauma and Media* cit., pp. 31-21. Enfasi nostra.

sull'elaborazione del trauma a partire dagli studi sull'Olocausto e la testimonianza. Riflettendo sui diversi approcci storiografici nei confronti di eventi traumatici come l'Olocausto, LaCapra, nel suo testo magistrale *Writing History, Writing Trauma*¹⁴¹, dopo aver messo in discussione la teoria di Hayden White relativa alla scrittura storiografica, definendo la storiografia letteraria non del tutto finzionale a causa del rischio etico che ciò comporterebbe nei confronti della scrittura di traumi storici, giunge a postulare il manifestarsi da parte delle vittime di un trauma di due diverse reazioni, non del tutto mutualmente esclusive, nè totalmente in rapporto consequenziale, conosciute come: "acting out" e "working through". Mentre la prima indicherebbe una riproposizione non mediata e temporalmente confusa del trauma alla coscienza, una sorta di compulsione a ripetere, la seconda sarebbe una sorta di riappropriazione più consapevole, basata sulla possibilità di ancorare gli eventi ad un preciso momento storico. Il "working through" rappresenterebbe, in altre parole, una sorta di elaborazione in grado di far muovere la vittima oltre la sedimentazione traumatica degli eventi, pur non portandola direttamente al completo superamento dell'evento. L'identificazione di questi due processi si ricollega, negli scritti di LaCapra, al più ampio discorso sulla testimonianza e, in particolare, al fatto che di fronte alle manifestazioni del trauma da parte della vittima si rende difficile gestire il responso empatico, il quale dovrebbe essere sostituito da un'"identificazione eteropatica" in grado di garantire allo stesso tempo una condivisione emotiva, un'apertura non appropriativa tra i soggetti implicati nello scambio della testimonianza e la reciproca consapevolezza che l'esperienza di una persona non può in alcun modo essere quella dell'altra. L'aspetto più interessante è che, congiuntamente a questa riflessione, LaCapra cerca di identificare questi diversi processi ed atteggiamenti nella narrazione (e scrittura) storiografica e in quella testimoniale, andando a definire una serie di caratteristiche tipiche di tali scritture. La metodologia sviluppata da LaCapra è dunque, al di là dei contenuti specifici della sua riflessione, fondamentale per l'elaborazione di questo lavoro, esemplare anche metodologicamente, presentandosi come modello di applicazione delle scienze umane e

¹⁴¹ LACAPRA DOMINICK, *Writing History, Writing Trauma*, The John Hopkins University Press, 2001.

degli studi culturali a quelle letterarie.

Benché gli studi sul trauma si sviluppino in direzioni sempre più varie, e la stessa definizione di cosa sia da considerarsi traumatico sia in continua evoluzione, al punto di poter oggi parlare di una *trauma culture*¹⁴², per poter affrontare l'analisi dei romanzi scelti è possibile restringere l'attenzione al dibattito relativo al rapporto tra fotografia e trauma.

1.6.2. TRAUMA E FOTOGRAFIA.

La congiunzione tra trauma e fotografia ha una configurazione molto articolata; se da un lato è possibile studiare questo rapporto dal punto di vista dell'analogia strutturale tra i due, dall'altro la ricerca è volta a comprendere i meccanismi che dall'osservazione di una fotografia portano alla manifestazione del trauma.

L'idea di associare la fotografia, o più correttamente l'atto fotografico, al trauma deriva primariamente dal fatto che il processo che porta dallo scatto allo sviluppo di una fotografia è, metaforicamente, assimilabile a quello dell'essere umano di fronte ad un evento di natura traumatica: gli eventi vengono registrati nella psiche (sulla pellicola), dove rimangono latenti finché, grazie ad un certo tipo di stimoli (utilizzo di acidi di sviluppo), non vengono riportati alla luce. L'idea viene confermata anche da Michelle Balaev in un articolo sugli attuali sviluppi della teoria letteraria del trauma:

traumatic experience is understood as a fixed and timeless photographic negative stored in an unlocatable place of the brains, but it maintains the ability to interrupt consciousness and maintains the ability to be transferred to non-traumatized individuals and groups¹⁴³.

¹⁴² KAPLAN ANN E., *Trauma Culture - The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers University Press, 2005.

¹⁴³ BALAEV MICHELLE, "Trends in Literary Trauma Theory", *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, Winnipeg, June 2008, Vol. 41, Issue 2, p. 151.

La trasmissibilità del trauma a cui accenna la critica rimanda al dibattito che concerne la possibilità o, forse si dovrebbe dire il rischio, di diffusione e conseguente diluizione del trauma tramite gli strumenti mediatici. Questo discorso vale principalmente per quelle immagini che o rappresentano traumi (immagini di guerra e violenza – *traumatic images* nella divisione di Meek) o rimandano a traumi (ad esempio le rappresentazioni di Ground Zero – immagini veicolanti *structural traumas*). Il problema della circolazione delle immagini di violenza è uno dei principali nodi di dibattito della critica etica ai media. Sulla scia di Sontag, infatti, molti si sono domandati se la ripetizione incontrollata di queste immagini potesse portare ad un ottundimento dei sensi e conseguentemente ad una costante e crescente insensibilità e disinteresse per la violenza. Posto che l'immagine può essere manipolata al fine di essere strumentalizzata, la reiterazione di una fotografia di violenza dovrebbe, nel migliore dei casi, muovere lo spettatore ad un responso di tipo etico e morale; tuttavia, come scrive Berger, di fronte a tali fotografie spesso quel che l'osservatore prova è un senso di "moral inadequacy"¹⁴⁴ che produce la dispersione dello shock procurato dall'immagine. Benché la fotografia possa shockare o provvedere un accesso privilegiato a memorie "unremembered [yet not] unforgotten"¹⁴⁵, tuttavia non lo può fare allo stesso modo con tutti gli osservatori. La posizione del testimone di fronte all'immagine ha infatti gradi vari e diversi e ciò porta inevitabilmente a chiedersi per chi e per quali ragioni un'immagine si possa definire traumatica, ma soprattutto porta a considerare l'immagine non più come traumatica in sé, ma in quanto veicolo di traumi:

what Kaplan calls "mediatized trauma" can only include *either* media representations and discourses that define particular events and experiences as traumatic for the viewer. Traumatic experience cannot be directly transmitted *through* media.¹⁴⁶

¹⁴⁴ BERGER JOHN, "Photographs of Agony", *About Looking*, Phantéon books-Writers and Readers, New York, 1982, p. 40.

¹⁴⁵ BAER ULRICH, *Spectral Evidence The Photography of Trauma*, The MIT Press, 2005, p. 7.

¹⁴⁶ ALLAN MEEK, *Trauma and Media* cit., p. 34.

Se l'immagine è dunque fenomenologicamente e non ontologicamente traumatica, ne consegue che essa può considerarsi alla stregua di uno spazio di cui l'osservatore si può appropriare e che può trasformare attraverso l'apporto della propria individualità, esperienza e memoria. Come sottolinea Michelle Balaev citando il geografo culturale Yi-fu Tuan e E. V. Walter:

a physical space becomes defined as a "place" when it is endowed with value: "Place is a special kind of object. It is a concretion of value [...] it is an object in which one can dwell (Tuan, 12)". Yet, place is not only a physical location of experience, but also an entity that organizes memories, feelings, and meaning because it is the site where individual and cultural realities intersect (Walter 21)¹⁴⁷".

Per questo motivo la fotografia può essere assimilata ad uno spazio che si trasforma in luogo ogni volta che viene scrutata dall'osservatore.

Parlare di “luogo” relativamente all’investimento di significato dello spazio fotografico rende manifesti uno di quei punti di contatto e permeabilità teorica sulla cui individuabilità si è già fatto riferimento altrove nel presente capitolo. Da un punto di vista teorico, infatti, con "luogo" possiamo riferirci a vari discorsi: “luogo” come bagaglio emotivo-esperienziale se lo utilizziamo nei discorsi di trasformazione dello spazio; “luogo della memoria” quando invece si prendono in considerazione monumenti o spazi che recano su di sé delle memorie collettive e condivise¹⁴⁸; ma si può vedere anche la fotografia come luogo (dal punto di vista, appena dimostrato, secondo cui l’interpretazione della fotografia la trasforma in un “luogo”), oppure si può parlare di spazio bimediale come “luogo d'incontro” tra parola e immagine. Più dettagliatamente, se il luogo è, secondo Balaev, il sito in cui si intrecciano realtà individuali e culturali, si può vedere in questa definizione un ulteriore parallelismo con la teoria fotografica, ovvero lo si può mettere in relazione con la teorizzazione di Barthes di *studium* e

¹⁴⁷ BALAEV MICHELLE, “Trends in Literary Trauma Theory” cit., p. 160.

¹⁴⁸ Per una trattazione dettagliata dei *Lieux de memoire* si faccia riferimento all’estensiva produzione critica di Pierre Nora.

punctum, i quali potrebbero rappresentare rispettivamente la “realtà culturale” e la “realtà individuale”. Il *punctum* infine, ci permette di muovere oltre verso la teoria del trauma, essendo esso stesso, per definizione di Barthes un “piccolo trauma¹⁴⁹”.

1.6.3. TRAUMA E LETTERATURA: ALCUNE QUESTIONI.

Parlare di trauma e letteratura implica necessariamente accettare la posizione di quei critici che contemplano la possibilità di esternare la memoria traumatica (seppur attraverso modalità e narrazioni il cui scopo non sia la rappresentazione, per sua natura impossibile, ma una riduzione del dolore). La necessità di una tale presa di posizione è evidentemente presente in una domanda che Anne Whitehead pone in apertura al suo testo seminale *Trauma Fiction*:

if trauma comprises an event or experience which overwhelms the individual and resists language or representation, how then can it be narrativised in fiction? [...] The rise of trauma theory has provided novelists with new ways of conceptualising trauma and has shifted attention away from the question of what is remembered of the past to how and why it is remembered"¹⁵⁰.

Il dubbio che solleva Whitehead è sempre lo stesso ed è relativo alla possibilità di narrativizzare il trauma quando esso per sua costituzione resiste il linguaggio e la rappresentazione. Eppure, la teorica riesce ad eludere l’aporia mettendo in evidenza un aspetto diverso della pratica letteraria: non si tratta più di analizzare il trauma, ma gli sforzi di esternazione e di rielaborazione dello stesso. La letteratura dunque non fornisce la rappresentazione, ma i tentativi di dare forma a ciò che, non avendone, non riesce ad essere archiviato. La struttura del testo di Whitehead, conseguentemente, mette in evidenza quali sono i punti di vista principali attraverso cui è possibile studiare il trauma in letteratura: un punto di vista tematico ed uno stilistico-formale. Nella prima

¹⁴⁹ BARTHES ROLAND, *La camera chiara* cit. p.28.

¹⁵⁰ WHITEHEAD ANNE, *Trauma Fiction* cit., p. 3.

prospettiva si possono collocare quei testi che narrano il trauma di uno o più personaggi in maniera intra- o extradiegetica, onniscente o selettivamente onniscente, e quei testi che invece lo trattano all'interno della narrazione attraverso il ricorso a *topoi* relativi al trauma e alla conseguente istituzione di isotopie tematiche capaci di conglobare più elementi tra loro. Esempi di tali testi sono, ad esempio, per quanto riguarda la narrazione della patologia, la produzione dello scrittore inglese Patrick McGrath¹⁵¹ o romanzi come *The Reconstructionist* di Josephine Hart¹⁵², *Out of This World* di Graham Swift¹⁵³, mentre sono ascrivibili al secondo gruppo, ovvero quelli che costruiscono delle isotopie tematiche relative al trauma, testi come *Fugitive Pieces* di Anne Michaels¹⁵⁴, dove il tropo che regge il trauma è quello del terreno, del suolo e dello scavare, *Anil's Ghost* di Ondaatje¹⁵⁵, dove invece luogo del trauma è il corpo; a quest'ultimo tema vi ricorre in maniera particolare la *slave narrative* e la più recente *neo-slave narrative*, come, a titolo d'esempio, il romanzo *Kindred* di Octavia Butler¹⁵⁶.

Per quanto riguarda il punto di vista stilistico-formale è invece possibile menzionare una serie di *escamotage* utilizzati dall'autore o dall'autrice per comunicare un trauma. Tra queste convenzioni, le più comuni sono il ricorso all'intertestualità, una narrazione non cronologicamente lineare, l'inserimento di buchi temporali più o meno lunghi, le ripetizioni con o senza variazioni, la frammentazione della voce narrativa, l'inserimento di fotografie scollate dalla narrazione (è il caso di Sebald), la creazione di confusione nell'identificazione degli eventi e dei personaggi, l'utilizzo di particolari modalità di scrittura, sgrammaticature, lapsus, giusto per menzionarne alcune. Ovviamente, l'utilizzo di determinate caratteristiche stilistiche non è prescindibile dal ricorso anche tematico al trauma, ma è possibile affermare che i testi analizzabili secondo questa

¹⁵¹ Tra i numerosi romanzi, si ricorda: MCGRATH PATRICK, *Trauma*, Vintage, 2009.

¹⁵² HART JOSEPHINE, *The Reconstructionist*, Overlook Press, 2001.

¹⁵³ SWIFT GRAHAM, *Out of this World*, Viking Press, 1988

¹⁵⁴ MICHAELS ANNE, *Fugitive Pieces*, Bloomsbury, 1997 [prima edizione Canada, 1996]

¹⁵⁵ ONDAATJE MICHAEL, *Anil's Ghost*, Bloomsbury, 2000.

¹⁵⁶ BUTLER OCTAVIA, *Kindred*, Beacon Press, 1979.

prospettiva, oltre che narrare il trauma, sono anche strutturalmente traumatici. Tra questi possiamo annoverare, a titolo d'esempio, *Beloved* di Toni Morrison¹⁵⁷, i due romanzi di Foer *Everything is Illuminated*¹⁵⁸ e *Extremely Close and Incredibly Loud, Running in the Family*¹⁵⁹ di Ondaatje, *The Dark Room* di Rachel Seiffert¹⁶⁰, l'intera produzione di Sebald (in particolare *Austerlitz*), *The Nature of Blood* di Caryl Phillips¹⁶¹.

1.6.4. TRAUMA, CONTROMEMORIA E IMPORTANZA DELLA “MOBILITÀ”.

I testi che verranno presi in esame non concernono tutti il trauma così come è stato appena delineato, ma il più delle volte hanno a che fare con una memoria che si potrebbe definire “problematica”, con una memoria nascosta, rimossa o dimenticata, dolorosa e difficilmente affrontabile, mai totalmente scollata dalla percezione della sua registrazione; in altre parole, con contromemorie. Ad esclusione dei testi propriamente traumatici come quello di Jonathan Safran Foer o di Joy Kogawa, gli altri presentano delle situazioni in cui i personaggi si ritrovano di fronte ad eventi che li mettono nella condizione di sospendere temporaneamente il modo di vivere che hanno fin lì condotto per interrogarsi sul passato, proprio o ereditato. Tali eventi, responsabili dell'avvio di un processo di ricerca interiore ed esteriore (perché il più delle volte la ricerca del personaggio, pur originandosi dalla propria identità, investe anche gli elementi e le persone che lo circondano) sono rappresentati proprio da incontri con la fotografia, nelle forme e modalità più diverse.

L'oggetto fotografico o le modalità della sua fruizione, per la loro struttura e per i meccanismi che mettono in moto, si possono quindi trasformare in correlativi e

¹⁵⁷ MORRISON TONI, *Beloved*, Knopf, 1987.

¹⁵⁸ FOER SAFRAN JONATHAN, *Everything is Illuminated*, Houghton Mifflin, 2002.

¹⁵⁹ ONDAATJE MICHAEL, *Running in the Family*, W. W. Norton, New York, 1982

¹⁶⁰ SEIFFERT RACHEL, *The Dark Room*, Pantheon Books, 2001.

¹⁶¹ PHILLIPS CARYL, *The Nature of Blood*, Vintage, 1998.

metafore dell'esperienza del processo di recupero della memoria. *In primis*, da un punto di vista metaforico, la fotografia può essere considerata, pur con le differenze già sottolineate, come l'esternazione e concretizzazione di un'immagine mentale, mentre il suo ritrovamento casuale può essere visto come il ritorno di un evento la cui memoria fino a quel momento è stata latente/celata. Da un punto di vista esperienziale, invece, essa non viene riconosciuta dallo spettatore alla prima occhiata, così come, nelle situazioni di trauma, le immagini che appaiono alla vittima attraverso sogni o memorie involontarie non sono dapprima comprese, ma acquisisce significato e la si "vede" solo grazie alla riflessione che segue la "visione".

Come l'elaborazione del trauma non avviene "vedendo" delle immagini nella propria testa, ma riflettendo sulla loro insorgenza e decostruendone il significato, così il significato dell'immagine fotografica non nasce dalla sua osservazione ma si crea lentamente nella mente del protagonista quando distoglie lo sguardo dalla fotografia: come dice Roland Barthes "succede che io possa conoscere meglio una fotografia di cui ho memoria che non una foto che sto vedendo"¹⁶²; per tale ragione è possibile dire che si vede una fotografia e se ne comprende il significato solo nel momento in cui vi si distoglie lo sguardo¹⁶³.

In terzo luogo, se a proposito dell'elaborazione della memoria traumatica Caruth scrive che quel che accade nel momento in cui si esperisce il trauma è una sorta di *departure*, ovvero un distacco atto a garantire un'elaborazione identitaria e linguistica capace di portare a un ritorno riappacificato col proprio sé, così, nei romanzi scelti, l'incontro con alcune fotografie depositarie di residui celati o dimenticati di memoria

¹⁶² BARTHES ROLAND, *La camera chiara* cit., p.55.

¹⁶³ "Barthes suggests that a *punctum* can be revealed after the initial viewing a photograph when the viewer thinks back to the image. In fact, Barthes goes further to argue that direct vision seems to orient the language of the photograph "wrongly"; it engages a mode of description that can only "miss its point of effect, the *punctum*" (53). Implicit in Barthes's notion of reading a *punctum* in the photographic medium is the Caruthian paradox that "immediacy [...] may take the form of belatedness" (92). Barthes advises his readers that in order to see a photograph well, "is best to close your eyes" (53)". PANE SAMUEL, "Trauma Obscura: Photographic media in W. G. Sebald's *Austerlitz*", *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, Vol. 38, Issue. 1, March 2005, p. 48

produce un movimento di scoperta da parte del personaggio implicato che è finalizzato a portare alla luce un bagaglio di ricordi fondamentali per la ridefinizione identitaria. Questo movimento è particolarmente evidente in questi testi, perché il più delle volte si concretizza in un vero e proprio movimento spaziale, oltre che in un vagabondaggio all'interno delle parole e delle memorie proprie ed altrui. Il movimento spaziale è fondamentale da un punto di vista anche testuale e strutturale, perché prendendo in esame proprio testi bimediali, anche laddove l'intermedialità è celata, è sempre presente uno spostamento continuo dal testuale al visuale. Il movimento è infatti centrale all'analisi dei romanzi in quanto la parola, sovrapponendosi come un palinsesto all'immagine o combinandosi ad essa, oltre che offrirne una contestualizzazione, oltre a scardinarne l'inquadratura, produce una sua messa in movimento che fa sì che l'opera possa potenzialmente costituirsi come modalità privilegiata di rappresentazione della memoria traumatica o problematica¹⁶⁴, detenendo al contempo la complessità del palinsesto e la mobilità e capacità esplorativa tipica, ad esempio, della pellicola filmica.

1.7. L'USO DELL'INTERMEDIALITÀ' COME PRATICA NARRATIVA.

L'esposizione delle linee fondamentali di pensiero e dibattito relative ai campi di studio necessari per la strutturazione di questo lavoro – intermedialità, fotografia e memoria, memoria e trauma – permette di prendere atto dell'esistenza di alcuni comuni punti di contatto e di reciproca implicazione, come ad esempio: il *punctum* fotografico e il trauma, il parallelismo tra memoria e artefatto bimediale come formazioni mutevoli e instabili, l'assenza di referenza della fotografia e la teoria del trauma come mancato contatto con la realtà.

L'idea alla base della ricerca è quella di mostrare come l'artefatto bimediale, che è rappresentato dalla congiunzione sia in maniera celata (*hidden intermediality*) che in maniera manifesta (*manifest intermediality*) di fotografia e testo, rappresenti una

¹⁶⁴ Il movimento, come abbiamo visto, è alla base anche dell'attivazione della memoria nei confronti della fotografia.

modalità innovativa e, potremmo dire, anche particolarmente efficace di elaborare storie al cui centro vi sia un rapporto traumatico col passato o con una memoria di difficile accettazione. Le potenzialità offerte dall'unione di questi media si situano nella profonda apertura e fluidità del modello iconotestuale che ne scaturisce e, soprattutto, nella sua estrema flessibilità e mutevolezza. L'apertura all'interpretazione è da ritrovarsi nel carattere palinsestuale di questo prodotto artistico: non è infatti possibile leggere in maniera scollegata testuale e verbale, essi devono essere sovrapposti e, laddove ciò non è possibile, essere quanto meno messi in comunicazione tra loro, con l'autore e con il lettore; l'uno deve leggersi in controtela e sovrapposto rispetto all'altro così che da essi ne possa venire fuori un "oggetto" unico, frutto della loro somma o dei loro contrasti, che al contempo faccia vedere, pur celando, i limiti tra i due media. Il palinsesto che nasce dal rapporto intramediale è a sua volta in dialogo col lettore che, attraverso la lettura e l'interpretazione, può ulteriormente dilatarlo e complicarlo, apportandovi, nel tentativo di decostruirlo, anche la propria esperienza ermeneutica extradiegetica. Nel fare ciò il lettore porta alla luce il senso ottuso di cui parlava Barthes ed esplora uno spazio non localizzato foriero, nella maggior parte dei casi e in particolare nei confronti dei romanzi analizzati nel terzo capitolo, della chiave di risoluzione del rapporto tra il personaggio e la sua memoria "problematica". Questo spazio bimediale e palinsestuale diventa il luogo più adatto alla ricerca identitaria e memoriale dei personaggi narrati nei romanzi qui riproposti perché, come si cercherà di dimostrare, esso coniuga insieme l'estensione del visuale e la profondità del verbale, l'apparente virtù testimoniale dell'uno e la capacità di sconfessione e ricostituzione immaginistica dell'altro, il desiderio referenziale e la sua negazione, la fissità e il movimento, il limite imposto dall'inquadratura e l'apertura della parola.

Meir Wigoder, in un articolo dedicato al rapporto tra memoria e fotografia, conclude la narrazione della sua esperienza parlando di "palimpsest sensibility" affermando che, mentre Roland Barthes ha scritto che "la fotografia appartiene a quella classe di oggetti fatti di strati sottili di cui non è possibile separare i due foglietti senza distruggerli"¹⁶⁵, oggi è possibile ritrovare un esempio più calzante di questo rapporto nel

¹⁶⁵ BARTHES ROLAND, *La camera chiara* cit., p.8

linguaggio cinematografico, ovvero nella dissolvenza incrociata perché:

the transition between these images is often imperceptible on the screen unless its motion is arrested on the editing table: there in the blurred space that reveals the relationship between cinematic movement and stilled images exists this space between the image that has not fully departed and the new one that has not yet been fully formed - like Marcel standing on the *threshold* of his grandmother's living room, neither fully inside nor outside¹⁶⁶.

Vorremmo appropriarci di questa osservazione vedendo nell'incontro tra parola e immagine proprio una dissolvenza incrociata, uno spazio informe che contiene il significato del rapporto tra il personaggio e la sua memoria, "an optical no-man's land that cannot be grasped and belongs to no one; a space of freedom and distraction¹⁶⁷".

Tra gli scopi di questo lavoro vi è proprio quello di volgere l'attenzione all'*editing table* del romanzo, ovvero mettere in luce dove si situano e come si costituiscono quei momenti di dissolvenza incrociata tra parola e immagine, utilizzando a tal scopo come strumenti d'analisi le teorie sull'intermedialità, la memoria, il trauma, la fotografia e la narratologia che abbiamo fin qui messo in evidenza.

Inoltre, come per descrivere l'intermedialità ci si è avvalsi della tassonomia di Kibedi Varga relativa ai rapporti tra immagine e parola, così vorremmo che questo lavoro rappresentasse anche un tentativo di tassonomia (parziale perché relativa ad un numero limitato di romanzi) dei vari tipi di dissolvenza tra scrittura e immagine in situazioni di narrazione di memoria problematica o traumatica. Alla luce di questa intenzione, diventa strutturale la distinzione tra *hidden* e *manifest intertextuality*, perché queste modalità, rappresentando i due estremi opposti delle molteplici varietà di interazione iconotestuale, permettono di collocare i romanzi scelti lungo un gradiente di progressiva maggiore tensione tra immagine e testo: così, nel secondo capitolo si vedrà un passaggio da un romanzo – *The Rain before it Falls* – dove vi è una presa di coscienza

¹⁶⁶ WIGODER MEIR, "History Begins at Home. Photography and Memory in the Writings of Siegfried Kracauer and Roland Barthes", *History & Memory* - Vol. 13, No.1, Spring/Summer 2001, p. 55.

¹⁶⁷ *Ibid.*

della distanza tra testo e immagine (benché essa sia trasposta narrativamente), ad uno dove la fotografia permea il romanzo stesso – *The Last Magician*; nel terzo capitolo invece, tramite il passaggio attraverso il romanzo di Vladislavic – *Double Negative*¹⁶⁸ - che rappresenta un anello di congiunzione tra le due sezioni, essendo al contempo un romanzo con fotografie ekphrastiche se preso *in se* e un artefatto costituito da un apparato iconografico visibile se preso in considerazione col catalogo fotografico di Goldblatt che lo accompagna, si assisterà ad un progressivo passaggio da un accostamento di testo e immagini fino ad un loro incorporamento reciproco, come accade nell'ultimo testo che prenderemo in considerazione – *Extremely Close & Incredibly Loud*. Le storie narrate sono tra loro molto diverse, riguardando luoghi, identità e periodi storici differenti, ma sono accostabili tra loro dall'affinità più trasversale dell'incontro con la memoria attraverso la fotografia e dalla scelta fatta dall'autore di affrontare ed esternare questo incontro attraverso il ricorso ad un artefatto bimediale.

La progressione dei testi è pensata per mettere in luce, di volta in volta, differenti modalità di incontro: in alcuni casi la fotografia è tematizzata, in altri è strutturale all'opera, a volte è descritto l'atto fotografico, altre la fotografia; in certi casi la fotografia si combina in modo palinsestuale al testo, in altri i due media si integrano a vicenda, si illuminano oppure si negano e problematizzano reciprocamente; in alcuni punti l'uno modella e guida l'interpretazione dell'altro, in altri si depistano. Allo stesso modo differenti sono le modalità in cui viene coinvolto il lettore, che può diventare di volta in volta testimone o spettatore: egli può essere indirettamente parte del racconto quando vede le fotografie, può essere la condizione di ricezione dell'artefatto bimediale, può essere il destinatario del racconto o semplicemente osservare lo sviluppo delle vicende.

Dovrebbe infine delinearsi l'esistenza di una pratica narrativa che si basa su un utilizzo poliedrico della fotografia e dei suoi atti di produzione e ricezione. Proprio non definendo in maniera puntuale e vincolante caratteristiche e peculiarità generali di tale pratica, ma descrivendone l'utilizzo specifico e le conseguenze che producono di volta

¹⁶⁸ VLADISLAVIC IVAN, *Double Negative*, Contrasto, 2010.

in volta nel testo in esame, si vuole mostrarne la duttilità e l'impossibilità di contenere tale pratica entro schemi e limiti vincolanti. Ecco quindi che le analisi che seguiranno, pur rappresentando dei casi di studio particolari *in se*, metteranno in luce di volta in volta una o più strategie narrative, le quali, pur potendo trovarsi in conflitto tra loro se prese nella loro somma, rientrano in ogni caso nella più vasta e generale pratica della narrazione intermediale che si avvale della fotografia.

2. *EKPHRASIS* FOTOGRAFICHE E RECUPERO DELLA MEMORIA.

"Le immagini sono superfici significanti. Esse indicano - solitamente - qualcosa nello spaziotempo "là fuori", qualcosa che, in quanto astrazioni (in quanto riduzioni delle quattro dimensioni spaziotemporali alle due della superficie), devono rendere a noi rappresentabile."

(Vilelm Flusser – *Per una filosofia della fotografia*)

2.1. *HIDDEN INTERMEDIALITY* E *TRAUMA FICTION*.

Come abbiamo illustrato, la critica relativa alla *trauma fiction*¹ si prefigge di studiare le strategie più spesso utilizzate per tentare di narrare il trauma a livello stilistico e tematico (tra queste ad esempio l'utilizzo di narrazioni temporalmente confuse e acroniche, la frammentazione della scrittura, il silenzio, la densità semantica, il ricorso a tropi particolari come la sepoltura o i fantasmi). A tal proposito, qui si vuole dimostrare come l'intermedialità celata – *hidden intermediality* - possa rappresentare una modalità di esternazione del trauma: nel suo utilizzo, infatti, sono riscontrabili alcune caratteristiche e possibilità che ben si adattano al superamento della maggior aporia, rilevata sulla scia di Whitehead, in merito alle narrazioni di questo tipo, ovvero il fatto che esse tentano di rappresentare ciò che per sua natura non è rappresentabile.

Nell'utilizzo del medium fotografico si possono individuare caratteristiche produttive per la narrazione quali ad esempio l'instabilità (ovvero l'impossibilità delle immagini di essere ancorate ad un significato e istante narrativo o di essere investite da un'unica interpretazione), la frammentazione, la fluidità e il movimento implicato dalla loro interpretazione, la natura deittica, "referenziale" ma non narrativa, e soprattutto, nelle *ekphrasis* fotografiche, la possibilità di istituire attraverso un processo retorico il passaggio tra memoria traumatica e memoria narrativa (la seconda delle quali si distingue dalla prima perché cerca di rappresentare il trauma, pur essendo cosciente di non poterlo ontologicamente fare¹).

Partendo dalla celebre definizione di Sontag secondo cui, attraverso la fotografia, "the world becomes a series of unrelated, freestanding particles; and history, past and present, a set of anecdotes and *faits divers*"², si rifletterà sui meccanismi che fanno sì che da questa frammentazione nominalistica della realtà e degli eventi passati si passi ad una sua visione più ampia e stereoscopica, fluida e in movimento. Muovendo dal presupposto che "the camera's rendering of reality must always hide more than it discloses"³, si vedrà quali sono le strategie che permettono ai vari personaggi dei testi presi in esame di "feel/intuit" quello che si trova sotto/oltre l'immagine, "what the reality must be like if it looks this way"⁴. Inoltre si considererà la funzione apotropaica, nonché la relazione con il *working through*, che tale processo di riscoperta del rimosso fotografico assume di volta in volta per i vari personaggi. Per adottare questa prospettiva si sono identificati, dopo una rigorosa selezione all'interno di un vasto numero di romanzi, quattro testi principali – *The Rain Before it Falls*, *Obasan*, *Burning In* e *The Last Magician*. Si tratta di testi molto diversi tra loro che presentano strategie di utilizzo del mezzo fotografico differenti che sono tuttavia tutte riconducibili alla più

¹ A proposito della distinzione tra memoria traumatica e memoria narrativa si veda l'introduzione di ADAMI VALENTINA, *Trauma Studies and Literature – Martin Amis's Time's Arrow as Trauma Fiction* cit.. O nel dettaglio CATHY CARUTH, "Recapturing the Past: Introduction" in *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, 1995.

² SONTAG SUSAN, *On Photography*, New York, Picador, 1977, p. 23.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

generale pratica dell'esternazione della memoria traumatica.

La scelta di parlare di intermedialità, pur trovandosi di fronte a romanzi in cui non appaiono vere e proprie immagini, è volutamente adottata, come anticipato dall'introduzione teorica di questo lavoro, per preservare e distinguere le funzioni dei due media: il testo non è qui solamente un commento ed un'interpretazione delle fotografie, la parola ha una funzione trasformatrice, è un elemento in grado di muovere e disarticolare la fissità e i limiti dell'immagine; allo stesso modo non si vuole correre il rischio di ricondurre l'immagine sotto il dominio testuale, errore spesso compiuto da molti critici degli anni '70⁵. Si vuole piuttosto dimostrare come la fotografia, anche se incorporata dal testo e "rappresentata" testualmente, rimanga in ogni caso un elemento "separato" e irriducibile rispetto al testo, analogamente al fatto per cui qualunque tentativo di esternazione del trauma non riuscirà mai a riproporre davvero il trauma. Proprio per tale ragione diventerà fondamentale la riflessione sull'utilizzo dell'*ekphrasis* come procedimento di figurazione narrativa. Non saranno pertanto di nostro interesse la semantica e la poetica utilizzate per trasporre le fotografie nel testo, quanto i veri e propri processi di iscrizione, essendo essi metaforici nei confronti dell'esternazione del trauma: come quest'ultimo è infatti un processo che richiede sempre il ricorso a "linguaggi" altri, così l'*ekphrasis* è una figura retorica che prevede una trasposizione mediatica, una dilatazione, ma anche una riduzione, di un elemento nato in un sistema non verbale in uno verbale.

In questo capitolo si è scelto di prendere in considerazione tre modalità principali di combinazione iconotestuale: l'incontro tra uno o più personaggi e un insieme di fotografie nel romanzo *The Rain Before it Falls*⁶ di Jonathan Coe; l'incontro tra un personaggio e una fotografia nel caso di *Obasan*⁷ di Joy Kogawa e *Burning In*⁸ di

⁵ Lo stesso Roland Barthes, come dimostrato nel primo capitolo, dopo aver lungamente insistito sul dominio logocentrico, con *La camera chiara* ha ritrattato, convenendo che nell'immagine fotografica vi è una deriva di senso che non è possibile comunicare con la parola.

⁶ COE JONATHAN, *The Rain Before it Falls*, Viking, London, 2007, p.33.

⁷ KOGAWA JOY, *Obasan*, Penguin Canada, 1981.

⁸ JUCHAU MIREILLE, *Burning In*, Giramondo press, Sydney, 2007.

Mireille Juchau; infine, la manipolazione e l'utilizzo magico, stratificato e palinsestuale tra testo, personaggi e fotografie nel caso di *The Last Magician*⁹ di Janette Turner Hospital. È possibile vedere nella scelta di questa successione un passaggio che va da una maggiore narrativizzazione e disvelamento dei meccanismi che regolano il rapporto tra immagine e memoria, così come è evidente nell'opera di Coe, ad una maggiore rarefazione, complicazione ed astrazione del processo dialettico che le involve, così come avviene invece nell'opera della Hospital, nonché il passaggio da testi in cui le foto sono scelte per narrare a quelli in cui sono scattate per comunicare; o anche da testi in cui fotografie diverse si combinano tra loro grazie alla narrazione, a testi in cui le fotografie si incorporano tra loro sul piano visivo e vengono illuminate, districate e separate dalla parola.

2.2. JONATHAN COE, *THE RAIN BEFORE IT FALLS*

Il romanzo *The Rain Before it Falls*, pubblicato nel 2007, racconta le travagliate vicende familiari di Rosamund così come si snodano a partire dalla sua amicizia con Beatrix durante l'infanzia, fino al suo finale suicidio. Si tratta di una storia molto complessa, minata da violenze familiari, tensioni emotive, incomprensioni, ostilità e intime lacerazioni. La vita sregolata di Beatrix e le conseguenze a cui essa porta - una figlia, Thea, prima abbandonata e poi ripresa con sé - si intrecciano in maniera via via più complessa con quelle di Rosamund che, a causa della sua omosessualità, viene più volte fraintesa e costretta a sacrifici e discriminazioni. Tuttavia, per donare alla nipote di Beatrix (quindi alla figlia di Thea), Imogen, vittima di una violenza che le ha causato la perdita della vista, "a sense of [her] own history"¹⁰ e le ragioni della sua "inevitabilità", ovvero l'insieme delle circostanze felici e nefaste che hanno portato alla sua esistenza, Rosamund decide, prima di togliersi la vista, di scegliere venti fotografie ("twenty

⁹ TURNER HOSPITAL JANETTE, *The Last Magician*, Norton, New York, 2003, [first edition: UQP, 1992]

¹⁰ COE JONATHAN, *The Rain Before it Falls* cit., p. 30.

scenes from my own life¹¹) e di narrare, usandole come pretesti, la vera storia che si nasconde sotto a queste, ovvero la sua storia, quella di Beatrix, Thea e Imogen.

2.2.1. STRUTTURA TESTUALE.

Il romanzo è costituito da una cornice che narra il ritrovamento, in seguito alla morte di Rosamund, di alcuni nastri con delle registrazioni vocali; mentre la struttura interna si basa su venti capitoli, che coincidono ognuno con la registrazione della narrazione di una fotografia, essendo essi stessi proprio la trascrizione del monologo della narratrice.

Si alternano dal punto di vista narrativo due voci, quella della protagonista Rosamund e quella di un narratore extradiegetico focalizzato sulla nipote di Rosamund, Gill, responsabile del ritrovamento dei nastri e personaggio attraverso cui viene filtrato e interpretato l'ascolto. Nel romanzo non appaiono fotografie, salvo un'immagine in copertina (apparsa solamente su alcune edizioni del romanzo) che rappresenta una ragazza che indossa dei pattini e tiene un cane al guinzaglio. Questa fotografia, pur ricordando a prima vista una delle immagini narrate nel libro, in realtà ne è molto diversa ed instaura nel lettore una sorta di confusione di impressioni, tipica di tutto il romanzo; una confusione che nasce proprio dalla discrepanza tra apparenza ed essenza, tra memoria e contromemoria.

2.2.2. PASSAGGI INTERMEDIALI.

Benché da un punto di vista narrativo le immagini siano scelte con particolare attenzione e non capitino casualmente tra le mani di Rosamund e benché esse siano

¹¹ *Ibid.*

disposte in ordine cronologico così da ricreare una sorta di collana di memorie di cui la voce narrante è il filo che le unisce, questo *escamotage* non è che solo apparentemente semplice, complicandosi in realtà a livello ontologico a causa della presenza di un doppio passaggio intermediale. Sussistono qui un primo passaggio dall'immagine alla sua descrizione, o *ekphrasis*, e un secondo passaggio, o trasformazione, che vede la trascrizione del monologo verbale registrato nei nastri in pagine scritte del romanzo. Se l'*ekphrasis* è nelle parole già riportate di Claus Clüver "*the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system*"¹², qui la rappresentazione verbale di fronte a cui ci troviamo nelle pagine del libro è frutto di una ulteriore, seppur minima, trasformazione data dal passaggio del monologo orale alla sua trascrizione verbale. La presenza di questa trasformazione non si riflette a livello di significati, ma detiene comunque un valore non trascurabile sul piano dell'esperienza. L'atto di tradurre i nastri in testo scritto priva infatti il lettore di due aspetti importanti dell'atto comunicativo: la temporalità e l'insieme degli atti non verbali, vale a dire principalmente gli aspetti para-linguistici della comunicazione, come le intonazioni, le pause, i sospiri. Il fatto stesso che questo monologo sia inciso su nastri e che più di una volta Rosamund fermi il nastro per riprendere fiato e forza per continuare, fa sì che tale narrazione orale sia già in partenza altro rispetto all'atto comunicativo orale: non è ad esempio possibile quantificare temporalmente le pause perché il nastro viene fermato, e non è possibile vedere la gestualità che accompagna il discorso; eppure dall'altro lato queste registrazioni si avvicinano alla forma testuale essendo narrazioni che possono essere bloccate e riascoltate, così come le parole scritte possono essere rilette sfogliando le pagine a ritroso. La registrazione vocale si colloca dunque in un punto ibrido a cavallo tra l'atto comunicativo e il testo scritto, conservando parte delle caratteristiche dell'uno e dell'altro. Se, in senso radicale, sulla scia di W. J. T. Mitchell, si considera il valore visuale della scrittura, nel senso del valore grafico del testo, allora è possibile vedere nel passaggio da registrazione fonica a testo una trasformazione in direzione nuovamente visuale (fotografia -> testo orale -> testo grafico-visuale) mediata e

¹² CLAUS CLÜVER, "Quotation, Enargeia, and *Ekphrasis*" in ROBILLARD VALERIE, JONGENEEL ELS, *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam, 1998. p. 36, corsivo nel testo.

arricchita però, in questo caso, dall'interpretazione e soggettività di un personaggio. Si può vedere in questo passaggio un processo opposto rispetto a quello della filtrazione: nelle mani di Rosamund, la fotografia non viene ripulita, ma arricchita di elementi "grossi" ed "eterogenei" presi dalla sua memoria, quindi viene impressa su nastri e riproposta nuovamente all'occhio del lettore, non rarefatta, ma riempita di significato, seppure di quello soggettivo di colei che la "narra".

La struttura iconotestuale davanti a cui ci troviamo è dunque da considerarsi in realtà piuttosto come uno spazio aperto, un continuum, dove vi è un costante passaggio e attraversamento di confini tra la fotografia e il testo finale trascritto, uno spazio in cui la visione della fotografia genera nel depositario di memoria un significato che viene concretizzato attraverso l'atto comunicativo, a sua volta registrato e trascritto. Si realizza una sorta di metaforica concretizzazione del processo di "corretta" ricollocazione dell'immagine, riposizionamento possibile solo attraverso un procedimento di addizione che prevede l'aggiunta da parte della narratrice di tutti quegli elementi in grado di determinare l'interpretazione dell'immagine, come ad esempio le coordinate relative al luogo e al momento di realizzazione della fotografia, una sottile e approfondita analisi degli sguardi delle persone immortalate, l'aggiunta di dettagli che si collocano al di fuori delle inquadrature o il racconto delle circostanze e delle situazioni emotive dei personaggi oltre l'istante dello scatto fotografico.

2.2.3. INTERPRETAZIONE, DILATAZIONE E MUTAZIONE DELL'IMMAGINE.

Il processo di attribuzione di significato alle immagini si realizza nel momento in cui queste vengono attraversate dal flusso di memorie di cui è depositaria la narratrice Rosamund. Scrive Berger in un saggio dedicato a Sontag dal titolo "Uses of Photography",

[photographs] unlike memory [...] do not in themselves preserve meaning. They offer appearances - with all the credibility and gravity we normally lend to appearances - prised away from their meaning. Meaning is the result

of understanding functions. "And functioning takes place in time, and must be explained in time. Only that which narrates can make us understand" photographs in themselves do not narrate.¹³

Le fotografie prese in sé non fanno altro che mostrare un'apparenza - l'insieme dei dettagli che compongono un particolare scorcio - ma di questi dettagli non dicono nulla e li lasciano pressoché muti. Solo la memoria e il suo dispiegamento narrativo sono in grado di farle significare, potendo combinare la piatta dimensione denotativa (ovvero l'insieme quantitativo dei dettagli di un istante immobilizzato nel tempo, come sosteneva Kracauer) con quella connotativa (qualitativa) che nasce invece dal responso emotivo, dalla percezione soggettiva e dall'aggiunta di informazioni circostanziali alle fotografie. La dimensione temporale che viene attribuita alla fotografia dalla narrazione, sia nel senso di dilatazione temporale dell'istante congelato dalla macchina fotografica, che in quello di creazione di una temporalità dell'interpretazione (un tempo di "spiegazione") è la condizione dell'esistenza del significato perché, citando Berger, "meaning is discovered in what connects, and cannot exist without development. Without a story, without an unfolding, there is no meaning"¹⁴. Se da un lato la fotografia ha la funzione del pretesto, dall'altro la memoria attivata dalle immagini ha quella della connessione, funzione che ha la configurazione metaforica di un movimento. La foto, immobile, fissa e congelata, attraversata dalla memoria, subisce un processo di risignificazione. Essa, che da sola non sarebbe che un'"apparenza" vuota, grazie alla memoria viene scardinata, smembrata, dilatata. Il flusso narrativo che la attraversa, ovvero il "*residue of continuous experience*"¹⁵ rappresentato dalla memoria stessa, pur traendo origine dalla fotografia, ne provoca una ricollocazione che ne modifica radicalmente l'apparenza: attraversata dalla memoria, la fotografia si trasforma caleidoscopicamente in una nuova immagine.

¹³ BERGER JOHN, *About looking*, Pantheon books-Writers and Readers, New York, 1982. p.55

¹⁴ ID., *Another way of telling*, NY, Vintage Books, 1995 [originally published by Pantheon Books, [1982]. p.89.

¹⁵ *Ibid.*

I movimenti che producono la risignificazione delle fotografie e che fanno scaturire l'interpretazione del racconto di Rosamund si realizzano su due livelli: da un lato attraverso la connessione tra singola fotografia e memoria, dall'altro attraverso l'istituzione di una successione di fotografie, ovvero di un secondo movimento di passaggio *tra* fotografie. Il primo movimento dall'immagine alla memoria accade perché si riconosce un'"apparenza" fotografica che porta al ricordo di altre "immagini mentali", le quali possono essere direttamente connesse a quanto appare sull'immagine fotografica o anche del tutto lontane, come accade per le memorie involontarie che insorgono dalle *madeline* di Proust. Dice Berger a proposito della fotografia:

to recognize an appearance requires the memory of other appearances. And these memories, often projected as expectations, continue to qualify the seen long after the stage of primary recognition.¹⁶

Queste memorie hanno solitamente una durata di più ampio respiro rispetto alla fotografia, una durata non calcolabile temporalmente, ma in "length of meaning"¹⁷. Quanto più le aspettative e il desiderio di rivelazione della fotografia sono grandi e quanto più il legame tra l'osservatore e il momento di realizzazione dell'immagine è stretto, tanto più saranno i frammenti narrativi che possono essere inseriti nella foto e tanto più questa si trasformerà in altro. L'immagine fotografica può essere considerata alla stregua di un punto collocato lungo una freccia temporale che aumenta sempre più di dimensioni grazie all'apporto del ricordo di chi la stringe, osserva e narra. Quest'ultimo può crescere man mano fino a diventare, figurativamente, una circonferenza in grado di accogliere un segmento temporale sempre più grosso che può esplodere nel momento in cui l'immagine si trasforma nel suo opposto, ovvero, si potrebbe dire, nel momento in cui la memoria di cui la fotografia si fa testimonianza viene totalmente ribaltata dall'emergere e imporsi di contromemorie¹⁸.

¹⁶ *Ivi*, p. 113.

¹⁷ *Ivi*, p. 120.

¹⁸ *Ibid.* L'idea del punto sulla linea temporale che aumenta di dimensioni con l'apporto di letture

2.2.4. MEMORIA E CONTROMEMORIA.

In *The Rain Before it Falls*, eventi narrati e fotografie descritte sembrano essere in totale conflitto tra loro, eppure ad una più profonda analisi esse sono in realtà perfettamente connesse tra loro. Le apparenze (come le chiama Berger) delle immagini si trasformano in altro grazie alla narrazione, ma per potersi trasformare è necessario un elemento o uno spazio in grado di permettere al racconto di insinuarsi all'interno della fotografia. E' possibile identificare, fotografia per fotografia, alcuni "punti di infiltrazione".

Imm.	Apparenza	Connettivi/Puncta	Memoria	Anno
1	Suburban House in Hall Green	<ul style="list-style-type: none"> - branches on a corner - window - wrought-iron gate - colour of house number in a BW photo - wooden fence - hear the sweep - feel (the snow) crumble and melt on my tongue 	<ul style="list-style-type: none"> - Gracie [amica che cadde e per la quale fu costruita wooden fence] - Evacuation of children during the Second World War [non riesce a salutare Gracie] 	'38- '39

interpretative dell'immagini viene esplicitato da John Berger nei seguenti termini: "In life it is an event's development in time, its duration, which allows its meaning to be perceived and felt. [...] one can say that the event moves towards or through meaning. This movement can be represented by an arrow. Normally a photograph arrests this movement and cuts across the appearances of the event photographed. Its meaning becomes ambiguous. Only by the spectator's lending the frozen appearances a supposed past and future can the arrow's movement be hypothesised. [...] one can represent it [...] as a circle. [...] The diameter of the circle depends upon the amount of information to be found in the event's instantaneous appearances. The diameter (the amount of information received) may vary according to the spectator's personal relation to the photographed event. [...] The exceptional photograph which quotes at length increases the diameter of the circle even when the subject is totally unknown to the specator. This increase is achieved by the coherence of the appearances [...] extending the event beyond itself. The appearances of the event photographed implicate other events. It is the energy of these simultaneous connection and cross-references which enlarge the circle beyond the dimension of instantaneous information. [...] The particular event photographed implicates other events by way of an idea born of the appearances of the first event."

2	A pic-nic [Ivy and Owen + 3 children]	<ul style="list-style-type: none"> - familial gazes - smile/laugh/smell of Ivy - Raymond photographer [inferred] - Beatrix/Rosamund 	<ul style="list-style-type: none"> - first day of evacuation at Warden Farm [or another day? it is confused] 	
3	The caravan	<ul style="list-style-type: none"> - caravan -> Warden Farm - dark inside, small windows, overhanging trees obscure the view 	<ul style="list-style-type: none"> - blood-sisterhood with Beatrix - escape plan 	
4	Warden Farm	<ul style="list-style-type: none"> - branches lead out of frame - attic - playroom (the interior) - angle of the photograph -unfriendly “gaze” of the house 	<ul style="list-style-type: none"> - Bonaparte (small bone – choking): bond Batrix - Ivy 	50s
5	Winter scene (park/ iced pool)	<ul style="list-style-type: none"> - photo described as made up of 4 layers: 1 (foreground): Bea – Rosamund 2 skating figures (like figures embalmed in molten lava at Pompei) 3 chestnut trees 4 pavillion [cfr. COVER PHOTO] -gazes 	<ul style="list-style-type: none"> - disappearance of Bonaparte - images in our head are more vivid than those frozen in photographs 	1945
6	Beatrix wedding Group 8 people B&W	<ul style="list-style-type: none"> - glowering expression in front of camera; - sadness in Rosamund’s eyes - imply the whole sequence of events from the gazes/ the picture far more expressive than the words 	<ul style="list-style-type: none"> - Bea pregnant - feeling of a special bond between Bea and Rosamund 	1948
7	Thea in Beatrix’s kitchen	<ul style="list-style-type: none"> - Rosamund photographer - many elements along the edge create a centrifugal force - wrong composition (more interesting – creates a sense of smallness and enclosure) - objects describe to narrate behaviours 	<ul style="list-style-type: none"> - Beatrix and Roger unhappy story - picnic together (again: bond Bea-Ros) 	
8	A caravan + 2 actors (Jannifer Jones)	<ul style="list-style-type: none"> - film postcard (given in Ros’ fifties) 	<ul style="list-style-type: none"> - film recording - Bea’s only “moving record” in film 	1949

	- David Farrar)		- Bea's escape with Jack	
9	Postcard from Ireland	- Brandon Bay	- Bea disgraced the family	
10	Boat on Serpentine with Maurice and Rebecca	- description of people: gazes and outfits - tension in the smiles can be read only knowing the circumstances	- engagement with Maurice and love for Rebecca; - discovery of homosexuality	1952
11	Rebecca's graduation ceremony	- formal occasion photo = mendacious - ladder in stocking (Rosam.) - hair in disarray (Rosam.) - cross look (Rebecca)	- quarrel over Thea's	
12	A lake	- Rosamund photographer - Lac Chambon	- Canteloube's <i>Songs of the Auvergne</i> (Bailero)(listening + inspiration) - Life with Thea - Rosamund and Rebecca love story - "the rain before it falls" - break up	
13	Rosamund and Beatrix on a bench (background: a victorian house)	- house's windows - gaze of resignation (overimagined?) - position on the bench	- Bea's car accident - Ros remembers Bea asking her about Bonaparte in the hospital's room	1959
14	Group of 5 smiling people in front of a beach hut.	- details of the hut - WHAT A DECEITFUL THING A PHOTOGRAPH IS [They say that memory plays tricks on one. Not nearly as much as a photograph does in my view. Let me put this lying image to one side, close my eyes, and think back to that day p.193]	- renewed relationship with Beatrix causes melancholy - Bea's violence over Thea (stained blouse) + Bea's homophobic remarks	1962
15	Whole family at Warden Farm	- Thomas (photographer) - Thea	- Thea joins Rosamund at Warden after a long separation	Night before Christ

			- it is possible to entertain contradictory ideas	mas 1966
16	Saskatchewan	- Bea's house in Canada with family - Thea is missing - photo came with a letter	- last photo of bea she possess/ this is a hint to tell what happened of her	Late '60s
17	Four caravans arranged in a sort of crescent around a patch of grass (Thea, Martin and Imogen)	- physical description	- married life of Thea and Martin - visit at the caravan - Imogen's eyes same colours as lake Chambon	
18	B&W photo of Thea clipped out of a newspaper	- half-smiling as if keeping some private joke to herself	- Imogen's blindness WORDS FAIL ME	
19	Ruth's portrait of Imogen [painting]	- the painting captures the essence of the person - living and organic	- you can run your fingers on it [materiality] - inevitability	1980
20	Rosamund fiftieth birthday party	- Rosamund-Gill-Imogen sitting on the steps	- meeting Imogen - Gill	

Ciò che emerge maggiormente da questa tabella è la totale discrepanza tra ciò che appare sulla fotografia e la memoria che essa suscita. Il passaggio dall'una all'altra è, come si può vedere, veicolato da alcuni elementi che la lettrice della foto riesce ad interpretare, contestualizzare e dilatare. Gli elementi che causano questo passaggio sono sia *puncta* (Barthes) che *pre-texts* (Kuhn), ovvero sono piccoli dettagli che catturano l'attenzione del decodificatore dell'immagine e allo stesso tempo punti da cui partire per la narrazione. Essi possono essere sia elementi, oggetti, luoghi che si aprono all'inondazione della narrazione, sia espressioni fisiognomiche o atteggiamenti congelati che catturano l'attenzione per la loro incongruità con la memoria dell'osservatrice. Esempi di luoghi-oggetti invasi dalla memoria possono essere il

“wrought-iron gate” della fotografia #1 che riporta alla memoria l’amicizia con Gracie, la finestrella della roulotte nella #3 che fa ricordare a Rosamund la stipulazione di un rapporto di sangue con Beatrix, la finestra del solaio di Warden Farm nella foto #4 che spinge la narratrice a descrivere la playroom che vi si nasconde dietro, i giochi che faceva con l’amica Beatrix e il piano di fuga con lei architettato dalla casa dove viene ospitata durante la guerra o allo stesso modo la finestra dell’ospedale della foto #13 che invita a narrare un episodio avvenuto all’interno della camera di Beatrix durante una delle visite da parte di Rosamund. Più vicini al *punctum* sono invece elementi quali i capelli scompigliati e la calza rotta nella foto #11 della cerimonia di laurea di Rebecca che invitano Rosamund a parlare della discussione avvenuta tra le due la sera prima riguardante la tutela di Thea, la distanza tra Beatrix e Rosamund sulla panchina sempre della foto #13 che viene letta come metafora della distanza intervenuta tra le due donne. Anche gli sguardi e le espressioni del viso possono essere letti, a partire dal punto di vista di chi detiene il ricordo del passato, come *puncta* perché si impongono all’attenzione di chi decostruisce le immagini per la loro peculiarità oppositiva, ovvero per il loro attirare lo sguardo presentando stati che contrastano e sono in conflitto con quelli di cui si ha memoria. La decodificazione di questi sguardi, collocati all’interno di relazioni familiari o pseudo-tali (Beatrix non è membro della famiglia di Rosamund), ha inoltre una seconda e importantissima funzione, ovvero quella di motivare la narrazione perché, se i “familial gazes” come li chiama Marianne Hirsch sono alla base della costruzione della mitologia familiare, la loro decodificazione e la loro messa in questione dà uno scopo al racconto di Rosamund che, come afferma in apertura del romanzo, è proprio quello di dare ad Imogen “a sense of your own history¹⁹”, decostruendo la storia ufficiale della sua famiglia, come si presume le sia stata narrata, e fornendone una controstoria, una contromemoria.

Poiché la fotografia è “a document in which [a] complex exchange of looks and gazes is reflected and can be read²⁰”, sia internamente alla cornice che nella sua

¹⁹ COE JONATHAN, *The Rain Before it Falls* cit., p.33.

²⁰ HIRSCH MARIANNE, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, 1997, p. XVI.

relazione con l'osservatore esterno, la decodifica di questi legami dovrebbe servire a svelare i veri rapporti che si instaurano tra i membri della famiglia. Se da un lato emerge il rapporto quasi morboso che lega Rosamund a Beatrix e alla sua discendenza, dall'altro si mette in evidenza come la patina di felicità e spensieratezza che emerge ad un'occhiata superficiale delle fotografie sia socialmente codificata dalla costruzione dell'immagine familiare. Solo il racconto di Rosamund è in grado di dipanare questa matassa di sguardi perché, come dice in apertura:

There is a story that you don't know, Imogen. A story about your family, and me, and most important of all, about yourself. Perhaps your – perhaps the people who brought you up, have told you some of it. Some distortion of it, most likely. But they cannot know the truth, because only I know that²¹ (p.34)

L'opposizione tra la superficie di queste fotografie e il racconto che le contestualizza si giustifica perfettamente nell'ottica finale di cui si fa portatrice Rosamund: nell'affermare l'inevitabilità della storia di Imogen, essa infatti si fa testimone della consapevolezza che “sometimes it is possible – even necessary – to entertain contradictory ideas; to accept the truth of two things that flatly contradict each other²²”, ovvero, in altri termini, della possibilità della convivenza tra una memoria ufficiale, serena, frutto della necessità di soddisfare e rispettare determinate aspettative e valori, ed una contromemoria, dolorosa e celata. Il fatto che in apertura al racconto Rosamund si definisca unica depositaria della verità e che alla fine contempli invece la possibilità della coesistenza di verità opposte rappresenta un cammino verso una riconciliazione. Questa viene però lasciata alla comprensione e alla ricezione del lettore (e alle ascoltatrici all'interno del romanzo) che si trova, a conclusione del testo, con una versione della storia data da Rosamund, non più questionabile perché conclusa dal suo suicidio, una serie di fotografie non osservabili, perché ekphrastiche (e qui si rivela l'enorme differenza tra i personaggi intradiegetici e il lettore), e un evento successivo

²¹ COE JONATHAN, *The Rain Before it Falls* cit., p.34.

²² *Ivi*, p.201.

alla morte di Rosamund - la visita di Thea alla sua tomba - che sembrerebbe subdolamente insinuare che forse ci sono altre versioni della storia e conseguentemente far insorgere il pensiero che Rosamund potrebbe anche aver modificato, peggiorando, la storia che ha narrato. La storia della letteratura non è nuova a personaggi che raccontano in “dubbia onestà²³” la propria storia, per poi svelare ad un certo punto che la versione da loro fornita è frutto delle loro esigenze, tra queste, ad esempio, espiazione nel caso della protagonista dell’omonimo romanzo di Ian McEwan²⁴, o il quieto vivere in quello di Tony in *The Sense of an Ending*²⁵ di Julian Barnes.

La scelta di Rosamund di ricorrere alle fotografie per narrare una storia dolorosa nasce dunque dal fatto che, per la loro natura indicale, per il loro citare le apparenze, esse possono essere considerate come prove e documenti di un avvenuto passato, ma non dicendo nulla di tale passato, se non che *à été*, possono essere rielaborate e sottoposte ad un processo di continua risignificazione tale da trasformarle da presunte affermazioni sul passato in strumenti per la sua interpretazione. Una tale visione della fotografia come materiale per l’interpretazione del passato, più che suo frammento, può essere ritrovata nel libro di Kuhn dedicato al rapporto tra narrazioni memoriali e fotografie di famiglia:

not that they are to be taken only at face value, nor that they mirror the real, nor even that a photograph offers any self-evident relationship between itself and what it shows. Simply that a photograph can be material for interpretation. [...]

To show what it is evidence of, a photograph must always point you away

²³ Di fronte a questo genere di racconti è difficile poter stabilire il grado di consapevolezza del narratore nei confronti della storia di cui si fa voce. In alcuni casi vi è ingenuità o ignoranza, in altri una subdola volontà di nascondere parte dei fatti o addirittura di narrarne una versione completamente modificata. Per questo si veda il testo classico di BOOTH, WAYNE C., *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1961. Secondo Dorrit Cohn (DORRIT COHN, *The Distinction of Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999) bisogna distinguere tra quei narratori che sono inaffidabili nel riportare i fatti e quelli che sono affidabili nel riportare i fatti, ma inaffidabili nei loro punti di vista.

²⁴ MCEWAN IAN, *Atonement*, Jonathan Cape, London, 2001.

²⁵ BARNES JULIAN, *The Sense of an Ending*, Jonathan Cape, London, 2001.

from itself.²⁶

O in apertura del primo saggio contenuto in *On Photography* di Susan Sontag:

although there is a sense in which the camera does indeed capture reality, not just interpret it, photographs are as much an interpretation of the world as paintings and drawings are.²⁷

Alla luce di ciò, che senso avrebbe che la narratrice si rifacesse alle descrizioni di venti fotografie per raccontare una storia ad una donna cieca che non avrà mai la possibilità di vederle e di verificare l'adeguatezza della descrizione, se non quello di cercare di legittimare e fornire prove della propria narrazione? La posizione di Imogen è dunque quella del lettore: siamo entrambi ciechi di fronte alle fotografie, perché esse non appaiono nel romanzo, e siamo di conseguenza destinati e obbligati ad accettare la versione di Rosamund col beneficio del dubbio. Come scrive Michael Ignatieff nel suo romanzo biografico sull'emigrazione dei propri nonni dalla Russia al Canada:

we cannot invent our past out of nothing: there are photos and memories and stories and sometimes our inventions consists mostly in denying what it is we have inherited.²⁸

Le fotografie quindi non offrono che spunti, spazi, punti da cui partire e da riempire con la narrazione, sia essa di memorie o contromemorie. L'idea di utilizzare le fotografie come strutture su cui poggiare una narrazione che, non dovendo a queste aderire, può prendere il volo seguendo le emozioni, i ricordi, i passaparola è anche alla base, ad esempio, del "memoire finzionale" *Running in the Family* di Michael Ondaatje. Egli

²⁶ KUHN ANNETTE *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*, Verso, London, 2002 [1995], p.13.

²⁷ SONTAG SUSAN, *On Photography* cit., pp. 6-7.

²⁸ IGNATIEFF MICHAEL, *The Russian Album*, Picador, 2001, p.8.

puntella il suo testo di fotografie, ma tra queste e il racconto non vi sono che pochi contatti, non essendo le prime altro che delle cornici nelle quali incanalare un racconto fluido e poliedrico, a cavallo tra ricostruzione storica e invenzione²⁹.

La narrazione di Rosamund, dunque, sia che sia fedele all'immagine, sia che la neghi, rappresenta sempre e comunque una versione reinterpretata degli eventi, essendo questa una narrazione retrospettiva influenzata da numerosi elementi, come il mutamento interiore della protagonista, l'intervento di nuove esperienze tra gli eventi della foto e la loro evocazione, la situazione emotiva al momento del racconto. Per questa ragione non cessa di essere importante quel che appare nell'immagine perché essa sarà sempre e comunque solo un pretesto di divagazione, una sorta di filo contrappuntistico che si colloca sulla scia del racconto scandendone le tappe, materiale per l'interpretazione, come afferma Annette Kuhn.

Le fotografie sono strumenti ambigui per la ricostruzione del passato; allo stesso tempo la narrazione memoriale, pur autentica, non può mai dirsi vera, finita e inconfutabile perché evolve man mano con il maturare del narratore. Tuttavia l'instabilità e l'ambiguità del racconto sono fondamentali nelle questioni relative alla memoria traumatica o "complessa", perché proprio tramite la presenza di una dimensione di rielaborazione "creativa" si crea la possibilità di confronto diretto e di riappropriazione del passato. La narrazione memoriale si avvale infatti della rielaborazione immaginistica per riuscire ad interiorizzare eventi altrimenti non comunicabili. Per questa ragione, non è importante il grado di "veridicità" di quanto è narrato, ma il fatto stesso che alcuni elementi conservati dolorosamente nella propria coscienza possano essere in qualche modo esternati.

²⁹ Ondaatje stesso, nei ringraziamenti a conclusione del testo scrive: "While all these names may give an air of authenticity, I must confess that the book is not a history but a portrait or "gesture". And if those listed above disapprove of the fictional air I apologize and can only say that in Sri Lanka a well-told lie is worth a thousand facts" ONDAATJE MICHAEL, *Running in the Family*, W. W. Norton, New York, 1982, p. 206.

2.2.5. L'ELABORAZIONE DEL TRAUMA.

Per Dominik LaCapra il trauma è una dissociazione tra “affect” e “representation” e l'unico modo per ricucire questa scissione è attraverso il suo *working through*, ovvero attraverso l'esternazione, la presa di coscienza critica, ed il suo “reenactment” di fronte ad un testimone in grado di identificarsi eteropaticamente con il narratore³⁰. La proposta di LaCapra, in altri termini, non è tanto quella di cercare di narrare cosa è veramente accaduto, quanto di trovare una via in grado di coniugare tra loro percezioni e rappresentazione di fronte ad un testimone capace di ascoltare empaticamente, ma in maniera non appropriativa. Nel caso di Rosamund non ci troviamo di fronte a un trauma che inibisce totalmente la possibilità di rappresentare gli eventi passati, tuttavia la difficoltà di riconciliarsi con la violenza da lei vissuta negli anni trova una soluzione ideale nella narrazione del passato ad una donna cieca attraverso il ricorso a delle fotografie. In questo modo è possibile per lei sintetizzare tra loro l'apparente e presunta referenzialità delle immagini con la loro controstoria: Imogen infatti, a causa del suo deficit, triste conseguenza proprio della violenza narrata, non sarebbe in alcun modo in grado di verificare la testimonianza e quindi non può che collocarsi nella posizione dell'ascoltatore eteropatico, ovvero del testimone che, come lo definisce Silverman, si trova sul “threshold of the visible world” e prova un “emotional response [which] comes with respect for the other and the realization that the experience of the other is not one's own³¹”. Il fatto che alla fine del romanzo si scopra che Imogen in realtà è morta e che quindi i nastri non possono esserle consegnati, non cambia nulla di fronte a quanto detto, perché la terapia di Rosamund sta proprio nel ritenere che la sua narrazione abbia un destinatario ed un testimone; che questo non esista, o meglio esista nella persona di Gill e delle figlie, poco importa perché non cambia le reali motivazioni e lo scopo della narrazione di Rosamund, ovvero quelli di riportare alla luce delle

³⁰ Il testimone eteropatico, come lo definisce Silverman, si colloca sul “threshold of the visible world” e prova un “emotional response [which] comes with respect for the other and the realization that the experience of the other is not one's own³⁰”. LACAPRA DOMINICK, *Writing History, Writing Trauma*, The John Hopkins University Press, 2001, p. 40.

³¹ *Ibid.*

contromemorie di cui è l'unica depositaria e venire a patti con la propria esistenza e il dolore che vi ha vissuto.

2.2.6. IL RECUPERO DEL PASSATO E LA SUA VIVIFICAZIONE.

Il già citato scrittore russo-canadese Michael Ignatieff, nel romanzo biografico *The Russian Album*, mosso dalla volontà di raccontare la storia dei nonni e della loro fuga dalla Russia attraverso i frammenti delle loro narrazioni e grazie ad alcune fotografie (che inserisce all'interno del romanzo³²), riflette sull'utilità di queste ultime per poter narrare il passato. Egli, piuttosto tradizionalmente e sulla scia del pensiero di Sontag, si chiede quale sia “the way time future recoloured time past³³”, ovvero come l'interpretazione delle fotografie a distanza di tempo sia influenzata dalla metamorfosi della memoria. Il passare del tempo, dimostra Ignatieff, promuove una lettura teleologica delle fotografie finalizzata a far combaciare, per corrispondenza o contraddizione, l'immagine fissata sulla carta fotografica con quella impressa nella memoria. Per tale ragione, in maniera piuttosto radicale, la fotografia può essere pensata come ad un'immagine vuota, caleidoscopica e mutevole, come ad uno spazio che significa solo con l'apporto della narrazione memoriale e che con questa muta. Secondo Sontag:

a photograph is only a fragment, and with the passage of time its moorings come unstruck. It drifts away into a soft abstract pastness, open to any kind of reading.³⁴

³² È interessante notare l'utilizzo della parola “romanzo” perché egli stesso dice che la ricostruzione non può che essere frutto dell'immaginazione. Elemento che accomuna questo romanzo all'opera *Running in the Family* di Michael Ondaatje. Si tratta di una riflessione che deriva dal neostoricismo e dalla riflessione Whitiana sul senso della storia come narrazione.

³³IGNATIEFF MICHAEL, *The Russian Album* cit., p.39.

³⁴SONTAG SUSAN, *On Photography* cit., p. 71.

Annette Kuhn, spostando l'attenzione dalla fotografia alla memoria, conferma questa interpretazione affermando che:

memories evoked by a photo do not simply spring out of the image itself, but are generated in a network, an intertext, of discourses that shift between past and present, spectator and image, and between all these and cultural contexts, historical moments. In this network, the image itself figures largely as a trace, a clue: necessary, but not sufficient, to the activity of meaning making; always pointing somewhere else.³⁵

Pur partendo da contesti di analisi differenti, la fotografia vernacolare da un lato e quella privata e familiare dall'altro, Sontag e Kuhn propongono le stesse conclusioni: la fotografia è una traccia muta del passato e parla solamente attraverso la sua immersione in una rete discorsiva capace di avviare un processo di costante risignificazione. Tale processo si basa sulla soggettività e libertà individuale. A tal proposito, Ignatieff, interrogandosi sui limiti entro cui poter spingere la rielaborazione creativa nel raccontare la propria storia familiare a partire da un gruppo di fotografie, dichiara che queste “pose the problem of freedom: they seem to set the limits within which the self can be created³⁶”. Se da un lato si reclama l'esistenza delle immagini per avere un elemento tangibile del passato, dall'altro esse ci pongono talvolta di fronte ad un'eredità che forse in certi casi non si sarebbe desiderata e di cui non si può facilmente liberare. Eppure, la distanza temporale che separa dalle immagini, distanza sempre caratterizzata da un mutamento della coscienza e da una trasformazione della memoria, fa sì che la loro interpretazione si faccia più libera e che per questa ragione il passato assuma la configurazione di una “lost country³⁷”. Per Ignatieff, l'unico modo per preservare le fotografie dal diventare una terra perduta, un frammento che porta “closer to the past

³⁵KUHN ANNETTE, *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination* cit., p.14.

³⁶ IGNATIEFF MICHAEL, *The Russian Album* cit., p.4.

³⁷ *Ibid.*

and yet [...] reminds us of all the the distance³⁸, è inserirle all'interno di una narrazione vivificante, di una "living memory".

I still cannot shake off the superstition that the only past that is real, that exists at all, is the one contained within the memories of living people. When they die, the past they hold within them simply vanishes, and those of us who come after cannot inherit their experience, only preserve the myth of its existence. We can mark the spot where the cliff was washed away by the sea, but we cannot repair the wound the sea has made³⁹.

Ignatieff, nell'affermare l'importanza della memoria "viva" rispetto a quella ereditata, dichiara indirettamente il proprio rifiuto della fotografia. Essa, in un contesto di ricostruzione storica, nella prospettiva di Ignatieff, diviene un frammento inutile in sé che acquisisce valore solo nel momento in cui viene attraversata da una narrazione capace di connetterla al presente e capace di darle integrità, slegandola dall'idea che essa rappresenti un oggetto che "reminds us of how discontinuous our lives actually are"⁴⁰. Il valore della narrazione starebbe perciò nel fatto che essa preserva la memoria:

So swiftly does time move now that unless I do my work to preserve memory, soon all there will be left is photographs and photographs only document the distance that time has travelled; they cannot bind past and present together with meaning.⁴¹

La necessità di dare forma al presente mettendolo in relazione col passato è la ragione che spinge Rosamund a narrare a Imogen la storia della propria famiglia: sa che se non ne racconterà dettagliatamente la sua versione personale essa si perderà nell'oblio e sarà impossibile recuperarla perché non vi sarà più una "living memory"

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ivi*, p.6.

⁴¹ *Ivi*, p.5.

capace di farlo e capace di dare voce ad una contromemoria. Rosamund sa che se non interviene a ricucire la frattura tra il passato delle fotografie e il presente della sua memoria, non solo la versione socialmente accettabile rappresentata dalle prime si imprimerà nella memoria della famiglia, ma non vi sarà più testimone vivente in grado di trasmettere una storia di dolore e discriminazione. L'omosessualità della narratrice è infatti l'elemento fondante il racconto, seppure in realtà non sia che tangenziale. E' la sua identità sessuale che la spinge a vedere un rapporto eletto con l'amica Beatrix e, benché riconosca l'impossibilità di una storia con questa e sia certa del fatto che non abbia rappresentato il suo primo amore, non riesce a distaccarsi da lei e soffre per tale ragione innumerevoli soprusi, come ad esempio l'accusa di "deviare" sessualmente la figlia, Thea, o l'essere privata dell'affetto materno per quest'ultima a causa della sua identità sessuale. L'ultimo scopo di Rosamund, nel narrare la storia a Imogen, è dunque quello di ricucire uno strappo e di portare alla luce un rimosso, di conciliare due diverse storie perché: "memory heals the scars of time. Photographs document the wounds"⁴².

2.2.7. IL MODELLO ICONOTESTUALE CREATO DA JONATHAN COE.

Le considerazioni fin qui condotte permettono di trarre le conclusioni circa le funzionalità del modello iconotestuale scelto da Coe nei confronti della narrazione memoriale. In primo luogo la successione di fotografie permette di dare una prospettiva storica e cronologica alla narrazione e allo stesso tempo di configurarla come un album di famiglia. La scelta di narrare una saga familiare con il ricorso ad un album fotografico è un espediente abbastanza frequente nella narrativa contemporanea, si pensi ad esempio alla raccolta di racconti interconnessi *Moral Disorder* di Margaret Atwood⁴³, al già citato romanzo biografico di Ignatieff, *The Russian Album*, al diario

⁴² COE JONATHAN, *The Rain Before it Falls* cit., p.7.

⁴³ ATWOOD MARGARET, *Moral Disorder*, Bloomsbury, London, 2006.

farcito di fotografie di Carol Shields, *The Stone Diaries*⁴⁴, ma anche a *Running in the Family*⁴⁵ di Michael Ondaatje o al romanzo *The Diviners*⁴⁶ di Margaret Laurence. A questa tematica e modalità narrativa è stata anche data l'etichetta di "Family Album Novel". Questi romanzi, scrive Brent MacLaine:

like most photofictions, explore the tension between the simultaneously factual and interpretative qualities of photographs. More specifically, in their attempt to create a fictional family history, such novels treat the family photograph as a reliable historical document, on the one hand, and as a highly unstable and misleading image, on the other. Narrators in family album novels, although they may begin disinterestedly or nostalgically, usually end by questioning both the photographic image and the family itself as instruments of coherence. More often than not, when the narrators look at detailed context of lives beyond the images, they discover that the photographic portrayal of the family is a distorting one.⁴⁷

Ironicamente e inevitabilmente questi romanzi portano ad una "cross-genre subversion" perché "they "quote" photographs in order to subvert them fictionally⁴⁸".

In secondo luogo acquisisce significato la scelta vera e propria di ricorrere alla descrizione delle fotografie, all'*ekphrasis*. Non si tratta in questo caso solamente di una scelta vincolata all'immaginario finzionale del romanzo, ma assume un significato anche a livello extradiegetico: come già anticipato, il lettore si ritrova nella posizione che avrebbe Imogen se fosse viva, ovvero quella di non poter convalidare la connessione tra descrizione e immagine, e conseguentemente nella posizione di testimoni eteropatici che non possono che accogliere la testimonianza senza metterne in discussione la validità, perché non hanno prove al di fuori del racconto stesso. La prima

⁴⁴ SHIELDS CAROL, *The Stone Diaries*, Random House of Canada, 1993.

⁴⁵ ONDAATJE MICHAEL, *Running in the Family* cit.

⁴⁶ LAURENCE MARGARET, *The Diviners*, McClelland and Stewart, 1974.

⁴⁷ MACLAINE BRENT, "Photofiction as Family Album: David Galloway, Paul Theroux and Anita Brookner", *Mosaic* Vol. 24, No. 2, Spring 1991, p. 147.

⁴⁸ *Ivi*, p.148.

conseguenza di ciò è che, paradossalmente, il racconto si auto-convalida da solo nel limite in cui non esistono controprove. La seconda è che l'*ekphrasis* da codificazione verbale del visuale, da mimesis intersemiotica diventa percettivamente un elemento in grado di creare empatia tra il lettore extradiegetico ed un personaggio intradiegetico, e quindi anziché mettere in luce i limiti della narrazione finzionale nei confronti della fotografia, funge da elemento in grado di favorire l'effetto di reale.

In terzo luogo, l'espedito di far mettere in luce in continuazione alla protagonista la divergenza tra memoria e immagine, unito alla scelta di inserire in copertina un'immagine che in parte ricorda un dettaglio della narrazione (la fuga del cane Bonaparte un giorno d'inverno mentre pattinavano sul ghiaccio), fa sì che il racconto, pur auto-convalidandosi da un lato, dall'altro si metta sempre in discussione. In questo modo ci troviamo di fronte ad un racconto che procede per affermazione, ma che allo stesso tempo si mette in dubbio da solo, e che diventa in questo modo estremamente e totalmente "mimetico" rispetto alla narrazione memoriale, la quale è mutevole e incerta: avanza con sicurezza, ma ad ogni istante si mette in discussione; sembra rispecchiare perfettamente gli eventi passati (così come perfettamente noi lettori pensiamo dapprima di identificare l'immagine in copertina), ma si indebolisce da solo nel suo procedere (e allo stesso modo troviamo frustrazione nello scoprire che la foto di copertina non fa parte di quelle narrate).

L'espedito della combinazione icono-testuale utilizzato da Coe in questo romanzo diventa una modalità privilegiata per la narrazione di una storia familiare traumatica, perché il ricorso alla fotografia crea ambiguità nel racconto senza che la protagonista ne prenda per forza coscienza (come accade invece nei citati romanzi di McEwan e Barnes). La fotografia problematizza e dà tridimensionalità alla narrazione perché la rende insicura e parziale come la memoria. Scrive Brent MacLaine:

[fiction] is an essentially temporal art which looks jealously – or even fearfully – at an essentially spatial art (photography) – and vice-versa. Family album novels bring fiction and photography together in such a way that each art aspires to the condition of the other⁴⁹.

⁴⁹ *Ivi*, p. 140.

Si può dire che, più che aspirare l'una alla condizione dell'altra, le due arti si ibridano, dando origine ad una nuova struttura, iconotestuale appunto, dai connotati spazio-temporali mobili, dove la narrazione temporalizza l'immagine e l'immagine spazializza la narrazione; una struttura in cui il tempo dilata lo spazio e lo spazio confonde e fa interiorizzare il tempo; una struttura che si fa autentica perché si basa completamente e totalmente sull'inaffidabilità.

2.3. JOY KOGAWA, *OBASAN* E MIREILLE JUCHAU, *BURNING IN*

Il romanzo di Jonathan Coe, come si è visto, mette in scena il racconto di un personaggio che, di fronte all'avvicinarsi della fine della propria esistenza, decide di narrarsi ricorrendo all'ausilio delle fotografie. Vi è dunque da parte del soggetto una volontà interiore di pervadere la fotografia con la narrazione; tale procedimento potrebbe essere rappresentato visualmente come un flusso che si origina all'interno del personaggio, si espande ed attraversa l'immagine per poi ritornare al suo punto di origine modificato e parzialmente trasformato dall'incontro con la fotografia. E' tuttavia possibile vedere questo processo manifestarsi anche nella direzione contraria, ovvero in quelle situazioni in cui il o la protagonista si trovano di fronte ad una o più fotografie che richiedono di essere narrate, localizzate, decostruite. Se nel primo caso ci si trova di fronte alla volontà di narrazione, nel secondo vi è un *quid* che necessita di essere narrato. Volontà e necessità si pongono in posizione tra loro antitetica, perché da un lato il soggetto è agente, dall'altro è "agito". Questa opposizione è sintomatica anche del rapporto che i personaggi/soggetti possono intrattenere con la fotografia: da un lato si trovano personaggi che conservano con cura le fotografie, che hanno un rapporto consapevole con le circostanze legate al momento dello scatto, che possiedono tutti gli elementi necessari alla decodifica del momento rappresentato e che conseguentemente sono in grado di narrarlo verbalmente, dall'altro vi sono invece tutta una serie di personaggi che di fronte alla fotografia sono accecati e non riescono a collocarla con precisione né nella propria storia, né in un sistema di significato. Questi ultimi

personaggi, di fronte all'immagine, percepiscono la presenza di un accumulo di significati e informazioni da decodificare, ma non sono in grado di dipanarli perché o non possiedono la chiave della decodifica, o è intervenuta una rimozione di tipo traumatico, o semplicemente è sempre stata negata loro la verità, che rimane invece celata al di sotto di schemi sociali comunemente condivisi che hanno portato alla costruzione della fotografia (è il caso delle immagini familiari). Se nel primo caso, quello della consapevolezza, è il verbale (la narrazione) a mettere in movimento il visuale (la fotografia), inserendolo all'interno di un flusso di eventi e significati, nel secondo caso, quello del perturbante, è il visuale a mettere in movimento il verbale, nel senso e nei limiti della volontà di scoperta del soggetto interessato. Ma in questa seconda circostanza, essendo la fotografia muta, la sorgente del racconto è prevalentemente corale (intendendo in questo caso non solo le persone, ma anche fonti diverse come documenti, archivi, altre fotografie o narrazioni), legata ad archivi e delegata comunque ad un soggetto od oggetto esterno. Visualmente, ci troviamo davanti ad una serie di flussi diversi che, pur originandosi dalla fotografia, da questa si espandono in direzioni diverse, inglobando nel loro percorso soggetti o archivi terzi per poi tornare, multipli, a colui o colei che dispone della fotografia. Questo è il caso dei romanzi che seguono, romanzi in cui i protagonisti si trovano di fronte a fotografie che esprimono l'urgenza di essere narrate, perché la loro narrazione rappresenta una forma di recupero della memoria traumatica, di passaggio generazionale della postmemoria, di costruzione e ridefinizione della propria soggettività. Alla luce di questa considerazione si prenderanno in esame i romanzi *Obasan* di Joy Kogawa e *Burning In* di Mirelle Juchau. Questi due romanzi, oltre a confrontarsi e narrare situazioni diverse in cui le protagoniste intraprendono attraverso la fotografia un percorso di recupero di memorie traumatiche e di rielaborazione postmemoriale, rappresentano una ulteriore variante "tecnica" e strutturale di incontro tra narrazione verbale e immagine ekphrastica. In entrambi i romanzi vi è una fotografia che rappresenta lo stimolo per la ricerca e, contemporaneamente, il luogo di negoziazione e incontro tra un passato sconosciuto e un futuro che da questo verrà completamente forgiato, ovvero il luogo per eccellenza di rielaborazione postmemoriale. Si tratta di un luogo in cui si riscopre una memoria volutamente omessa, traumatica e silente, un luogo in cui il silenzio si fa parola e la

parola immagine.

2.3.1. JOY KOGAWA, *OBASAN*: STRUTTURA TESTUALE.

Il romanzo di Kogawa, pubblicato nel 1981, narra le vicende legate alla deportazione coatta dei giapponesi dalle coste occidentali all'interno del Canada durante la Seconda Guerra Mondiale. La narrazione, affidata alla nipote di Obasan, Naomi, ripercorre per *flashback* e progressive scoperte, affidate alla lettura di un plico di lettere e un diario, le vicende che hanno segnato la sua famiglia a partire dallo scoppio della guerra. Si tratta di una storia di rimozioni, spostamenti, traumi, incomprensioni, attese e segreti celati che, solo in seguito alla riunione della famiglia per la morte di uno zio, trovano una loro spiegazione e catarsi.

La narrazione si basa su due elementi in apparente opposizione tra loro, ovvero un archivio rappresentato da un insieme di lettere e fotografie e il silenzio. È interessante riflettere sul valore di quest'ultimo perché è proprio il silenzio, in questa situazione, a "parlare": proprio la mancanza di parole, attraverso la sua stessa decostruzione, si trasforma paradossalmente in una dichiarazione. Allo stesso modo, attraverso un simile processo di trasfigurazione e trasformazione, le lettere si fanno immagini e la fotografia si fa dialogo. Questi ribaltamenti sono resi possibili dalla fluidità dei limiti tra visuale e verbale, ma anche dalla natura ambigua e sfuggente di quel che abbiamo chiamato costruito intermediale.

2.3.2. SILENZIO E FOTOGRAFIA: TRASCRIZIONI SOGGETTIVE.

Lungo tutto il testo è percepibile una profonda affinità tra il silenzio e la fotografia, la quale si basa, essenzialmente, sul fatto che, per poter essere riproposti al lettore attraverso l'*ekphrasis*, devono essere entrambi sottoposti ad un processo di interpretazione soggettiva. La loro riproposizione all'interno di un sistema linguistico-verbale pone necessariamente lo scrittore di fronte al dilemma di riprodurre qualcosa

che comunica attraverso un sistema significante differente. Il passaggio intermediale rende quindi necessario il ricorso all'interpretazione e ad una riduzione del grado di ambiguità di un messaggio che, se mantenuto nel suo medium di origine, sarebbe molto più aperto e meno chiaro. Ci troviamo, paradossalmente, in una situazione per molti versi analoga a quella del romanzo di Coe: se da un lato infatti l'urgenza comunicativa di Rosamund si materializza in una narrazione sulla cui attendibilità non v'è prova, se non delle fotografie non riprodotte, qui ci troviamo di fronte all'esplicazione di alcuni silenzi la cui interpretazione, offertaci dalla voce di Naomi, non è che solo una tra le tante possibili. Essa viene a conoscenza di quanto accaduto alla sua famiglia solo alla conclusione del romanzo e la narrazione, pur punteggiata di flashback, non è retrospettiva. Per questa ragione, la decodifica dei silenzi può non essere sempre corretta, potendosi basare di volta in volta su percezioni basate su una conoscenza solamente parziale degli eventi passati.

L'insistenza sul silenzio e sulla sua valenza semica viene posta in luce sin dall'exergo posto all'inizio dell'opera:

There is a silence that cannot speak.

There is a silence that will not speak.

Beneath the grass the speaking dreams and beneath the dreams is a sensate sea. The speech that frees comes forth from that amniotic deep. To attend its voice, I can hear it say, is to embrace its absence. But I fail the task. The word is stone.

I admit it.

I hate the stillness. I hate the stone. I hate the sealed vault with its cold icon. I hate the staring into the night. The questions thinning into space. The sky swallowing the echoes.

Unless the stone bursts with telling, unless the seed flowers with speech, there is in my life no living word. The sound I hear is only sound. White sound. Words, when they fall, are pock marks on the earth. They are hailstones seekeng an underground stream.

If i could follow the stream down and down to the hidden voice, would I come at last to the freeing word? I ask the night sky but the silence is steadfast.

*There is no reply.*⁵⁰

Già da questa epigrafe, riportata nella sua interezza, ci si ritrova di fronte ai nodi attorno a cui ruota il testo e tutta la sua costruzione: il silenzio e la volontà di farlo parlare. Le dinamiche che si instaurano a partire dalla scelta di “ascoltare” ciò che questi silenzi significano è profondamente legata al posizionamento di fronte ai numerosi traumi vissuti da Naomi e dalla sua famiglia, nonché alla possibilità, alla fine del romanzo, di poter ritrovare in una fotografia lo spazio di riconciliazione simbolica con la madre perduta. In un’analisi del rapporto tra trauma e vergogna, Sinéad McDermott, nell’articolo dal titolo "The Double Wound: Shame and Trauma in Joy Kogawa's *Obasan*", sottolinea che

Naomi must decide whether to embrace the ‘speech that frees’ in remembering and bearing witness to her painful memories, and also in pursuing the secret of what happened to her mother, who disappeared in Japan during the war. Naomi’s pull towards and against silence is counterpointed in the novel on the one hand by the articulacy and verbal confidence of her aunt Emily, the ‘word warrior’ (Kogawa 1994, 39) who takes the Canadian government to task for its mistakes; and on the other by her aunt Ayako, known as ‘Obasan’ (meaning ‘aunt’ or ‘woman’ (Fujita 1985, 33)) who expresses her grief in her silence, a silence that ‘over the years, [...] within her small body has grown large and powerful’ (Kogawa 1994, 17).⁵¹

La scelta di dare ascolto o meno ai silenzi e alle testimonianze delle due zie, così apparentemente diverse eppure così intrinsecamente vicine, è fondamentale nell’ottica di un discorso sul trauma perché, se da un lato il superamento avviene attraverso il *working through*, dall’altro l’istinto di sopravvivenza spingerebbe verso la volontà di dimenticare il passato, perché, come afferma Naomi in una discussione con la zia Emily, fautrice della presa di coscienza e della lotta per il riconoscimento dell’abuso dei

⁵⁰ KOGAWA JOY, *Obasan*, Penguin Canada, 1981, p.1. Corsivo nel testo.

⁵¹ MCDERMOTT SINÉAD, "The Double Wound: Shame and Trauma in Joy Kogawa's *Obasan*", *Critical Studies*, Amsterdam/New York, NY, 2011, p. 142.

diritti umani:

I am tired, I suppose, because I want to get away from all this. From the past and all these papers, from the present, from the memories, from the deaths, from Aunt Emily and her heap of words. I want to break loose from the heavy identity, the evidence of rejection, the unexpressed passion, the misunderstood politeness. I am tired of living between deaths and funerals, weighted with decorum, unable to scream or swear, unable to laugh, unable to breath out loud⁵²

Nonostante l'anelito alla libertà, Naomi è pur tuttavia costretta a riconoscere che "reconciliation can't begin without mutual recognition of facts"⁵³.

2.3.3. TENSIONE TRA MEMORIA E OBLIO.

La posizione di Naomi è problematica e instabile perché da un lato vuole liberarsi del peso del passato per poter essere libera, dall'altro è costretta a riconoscere che non può esserlo se non prendendone coscienza. D'altra parte è complicata di per sé la posizione del soggetto traumatizzato, perché continuamente teso tra la volontà di superare il trauma e la consapevolezza che tale superamento può avvenire solo attraverso la rielaborazione e il confronto con questo; egli deve fare i conti con la consapevolezza che per andare avanti deve necessariamente tornare indietro. Come dimostra in più punti Cathy Caruth nella sua analisi del film *Hiroshima Mon Amour*, la narrazione del passato⁵⁴, o più correttamente la sua rappresentazione, pone necessariamente il problema della fedeltà all'esperienza e della necessità/libertà di poter

⁵² KOGAWA JOY, *Obasan* cit., p.203.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ CARUTH CATHY, *Unclaimed Experiences: Trauma, Memory, Narrative*, The Johns Hopkins University Press, 1996.

dimenticare. Tali questioni finiscono con l'intrecciarsi tra loro, producendo una riflessione sul senso di un'etica della memoria. La fedeltà narrativa all'esperienza vissuta infatti può inibire la possibilità di superare gli eventi traumatici, mentre una rielaborazione creativa può aiutare a venirvi a patto. E' quindi necessario chiedersi quanto sia importante la fedeltà di fronte al rischio di non poter superare gli eventi, come pure quanto possa essere preferibile il ricorso all'immaginazione o addirittura all'oblio⁵⁵.

Pur narrando il romanzo gli eventi traumatici che ha vissuto un'intera famiglia e comunità (giapponesi in Canada occidentale), per lo scopo di questo lavoro ci soffermeremo unicamente sulle vicende personali di Naomi e sul trauma del suo distacco dalla madre, allontanamento che è determinato dagli avvenimenti storici, ma che è vissuto e raccontato a partire da una dimensione individuale. Non si vuole in tal modo negare l'interdipendenza e l'inscindibilità del trauma individuale da quello collettivo e storico, quanto piuttosto circoscrivere la sfera d'analisi⁵⁶.

2.3.4. RIAPPROPRIAZIONE DI UN RAPPORTO MATERNO.

Il rapporto tra Naomi e la madre si basa per tutto il romanzo su una dicotomia di base - visibile-non visibile - che si radicalizza nel corso della storia in sapere-non sapere. Ciò non significa che la conoscenza degli avvenimenti che hanno portato alla

⁵⁵ Oltre al testo di Caruth si veda anche MARGALIT AVISHAI, *The Ethics of Memory*, Harvard University Press, London, 2004. [ed. ita. *L'etica della memoria*, Il Mulino, Bologna, 2006.]

⁵⁶ Per uno studio dettagliato delle vicende a cui fu sottoposta la comunità giapponese in Canada durante la Seconda Guerra Mondiale e la loro rappresentazione in *Obasan* si vedano i seguenti articoli: WILLIS GARY, "Speaking the Silence: Joy Kogawa's *Obasan*", *Studies in Canadian Literature*, Vol. 12, Issue 2, 1987; HARRIS MASON, "Broken Generations in *Obasan* Inner Conflict and the Destruction of Community", *Canadian Literature*, No.127, Winter 1990; BYRNE MARY ELLEN, "*Obasan*: More than One Telling/More than One Reading", *Teaching English in the Two-Year College*, Vol. 30, Issue 1, September 2003. AMOKO APOLLO, "Resilient ImagiNations: No-No Boy, *Obasan* and The Limits of Minority Discourse", *Mosaic*, Vol. 33, Issue 3, September 2000.

sparizione della madre derivi dalla visione di elementi, prove o dettagli in grado di fornire informazioni, quanto piuttosto che strutturalmente la presa di coscienza di tali avvenimenti è affiancata da una progressiva riappropriazione visuale degli archivi familiari. Nel ripercorrere gli eventi che hanno puntellato la vita di Naomi, ci troviamo infatti di fronte ad una cesura: fino alla morte del marito della zia Obasan, occasione di raduno di tutta la famiglia in apertura del romanzo, i riferimenti alla scomparsa della madre di Naomi da parte dei parenti sono avvolti dal silenzio oppure palesemente negati; durante il raduno, invece, per la prima volta emerge la verità sull'accaduto, viene ricollocata la madre nella realtà e vengono recuperate e distribuite fotografie che la ritraggono prima della sparizione, le quali, alla luce delle nuove rivelazioni, acquisiscono un nuovo significato e valore per Naomi, fino a quel momento privata, senza spiegazione, di tracce dell'amore materno.

Anche la tragedia della madre si delinea per un'opposizione parzialmente riconducibile a quella tra visuale-non visuale: durante la Seconda Guerra Mondiale essa, venuta a conoscenza dell'approssimarsi dell'ultima ora della propria madre rimasta in Giappone, decide di farvi ritorno per starle accanto, lasciando Naomi e il fratello con i loro zii. Da questo viaggio non farà più ritorno in Canada. La sua scomparsa dalla vita di Naomi, mai discussa apertamente, viene imputata al bombardamento su Hiroshima e Nagasaki; nessuno ne parla e pare che non vi sia nulla di più da dire. Eppure, proprio alla conclusione del romanzo, in occasione cioè di quel raduno familiare che sancisce la cesura temporale del romanzo, gli zii di Naomi decidono di leggere una lettera che narra la verità sulla fine della madre: non è morta durante il bombardamento, ma è sopravvissuta, rimanendo totalmente sfigurata. Tuttavia, il terrore e l'orrore della ferita hanno fatto sì che si decidesse di non far avere notizie a Naomi, nella convinzione che fosse opportuno farle serbare un bel ricordo della madre, piuttosto che quello di un "mostro". Da qui la scelta dei parenti di tutelare questa richiesta, seguita presto, in ogni caso, dalla morte vera e propria della madre, incapace di sopravvivere per lungo tempo alle ferite riportate.

La "riappropriazione" del rapporto con la madre, viene a coincidere per Naomi con la scoperta che questa non è mancata, come ha sempre creduto, durante i bombardamenti su Nagasaki, ma solo dopo aver trascorso un periodo tra la vita e la

morte, sfigurata e dunque privata della sua immagine. Se quindi la perdita da un lato coincide con lo sfiguramento, con la perdita di “un’immagine”, il suo ritorno “reale” nella vita della figlia, coincide con la riappropriazione “visiva” di alcuni documenti, nello specifico di una fotografia, alla quale Naomi decide di affidare il significato del suo rinnovato rapporto materno, un rapporto da sempre percepito, ma mai con totale coscienza.

La fotografia che incarna questa riappropriazione è tratta dall'infanzia di Naomi e la rappresenta avvinghiata alla gamba materna. Essa detiene un valore fondamentale perché permette la ricostituzione del rapporto materno proprio attraverso una raffigurazione che non è referenzialmente legata ad un istante preciso e significativo della vita di Naomi e della madre. La questione della referenza, d'altra parte, come abbiamo visto, è assai dibattuta e legata agli studi sul trauma e alla più recente riflessione sul ruolo della fotografia nelle sua dimensione sociale, popolare e familiare. Come fa notare Marianne Hirsch, riprendendo Roland Barthes, la referenzialità non è da considerarsi nella sua accezione di “contenuto”, quanto piuttosto nella sua qualità di “presenza”, la cui funzione testimoniale si basa esclusivamente sul suo legame col tempo: “the referent haunts the picture like a ghost [and] the punctum is not a detail, but time⁵⁷”. È imprescindibile il fatto che l'importanza della fotografia nelle dinamiche familiari non sia tanto relativa a ciò che rappresenta, quanto, come ha dimostrato ampiamente Kuhn, per il suo essere *pre-text* di narrazione e per essere un motore d'avvio dei flussi memoriali, tanto per quelli più sereni e spensierati, quanto per quelli più tragici e traumatici, perché molte volte “the horror of looking is not [...] in the image, but in the story the viewer provides to fill in what has been omitted⁵⁸”. Ecco perché le foto, si può dire, diventano dei luoghi, dei *lieux de mémoire* come li definisce Pierre Nora, dove la collettività, rappresentata in questo caso dalla famiglia, può trovare un punto d'accesso al proprio passato, e che si possono anche trasformare, come dice Hirsch, in “particular instruments of remembrance perched between memory and

⁵⁷ HIRSCH MARIANNE, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* cit., p.5.

⁵⁸ KUHN ANNETTE, *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination* cit., p.21.

postmemory [...], memory and forgetting⁵⁹”. La posizione di Naomi si colloca in questa ottica: la sua spinta è pluridirezionale, ugualmente tesa tra memoria e postmemoria, memoria e oblio. Naomi assume nei confronti della due zie una posizione di “empatia eteroscopica”, ovvero ha una reazione emotiva che rispetta la soggettività e sensibilità di entrambe le donne⁶⁰. Tale posizione è sintomo di apertura verso responsi differenti al trauma: da un lato garantisce la possibilità di avvicinarsi al soggetto traumatizzato, di vivere vicariamente il suo trauma senza appropriarsi della sua esperienza, dall’altro permette di poter allo stesso tempo mantenere una distanza tra l’esperienza del trauma altrui e la propria, senza confonderle tra loro.

La fotografia a cui si sta facendo riferimento appare a conclusione del romanzo, quando le zie decidono finalmente di raccontare a Naomi la verità sulla morte della madre. Si tratta di una fotografia molto importante, la cui descrizione è a cavallo tra percezione visiva, emotiva e realtà onirica e la cui importanza è fondamentale perché in essa si intrecciano le fila di molti discorsi e si incontrano traumi diversi che trovano una loro metaforica rappresentazione e catarsi.

No one knows the exact day that you die. Aunt Emily writes and receives no replies. All that is left is your word, “Do not tell....”

Obasan and Uncle hear your request. They give me no words from you. They hand me old photographs.

You stand in a streetcorner in Vancouver in a straight silky dress and a light black coat. On your head is a wide-brimmed hat with a feather and your black shoes have one strap and a buckle at the side. I stand leaning into you, my dress bulging over my round baby belly. My fat arm clings to your leg. Your skirt hides half my face. Your leg is a tree trunk and I am branch, vine, butterfly. I am joined to your limbs by right of birth, child of your flash, leaf of your bough.

The tree is a dead tree in the middle of the prairies. I sit on its roots still as a stone. In my dreams, a small child sits with a wound on her knee. The wound on her knee is on the back of her skull, large and moist. A double wound. The child is forever unable to speak. The child forever fears to tell. I

⁵⁹ HIRSCH MARIANNE, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* cit., p.22.

⁶⁰ KAJA SILVERMAN in LACAPRA DOMINICK, *Writing History, Writing Trauma* cit., p.40. L’eteropatia, nelle parole di Silverman, è un “emotional response [which] comes with respect for the other and the realization that the experience of the other is not one's own”.

apply a thick bandage but nothing can soak up the seepage. I beg that the woundedness may be healed and that the limbs may learn to dance. But you stay in a black and white photograph, smiling your yasashi smile⁶¹.

In questo breve estratto possiamo vedere intrecciarsi tra loro, in maniera piuttosto esplicita, le questioni che sono alla base di questa ricerca: da un lato le scelte intermediali, stilistiche e strutturali, dall'altro quelle invece tematiche. Da un punto di vista strutturale è rilevabile ancora una volta l'opposizione tra visuale e verbale, divisione che permea tutto il testo e ne influenza la percezione. Tre sono gli elementi attorno a cui tutto ruota: la scrittura, la voce e la fotografia. Questi tre elementi si combinano tra loro per opposizione, analogia, confronto e addizione: da un lato abbiamo l'opposizione "Emily writes" e "receives no responses", seguito da "all is left is your word" che si oppone all'assenza vera e propria della madre morta; dall'altro la contrapposizione più manifesta che è "They give me no words from you. They hand me old photographs.". Alla scrittura di Emily rispondono solo alcune parole della madre di Naomi, le quali si fanno presto silenzio, come di silenzio sono le parole di Obasan. La parola è assente e dunque silenziosa, è incapace di manifestarsi e portare consolazione, è in relazione con la morte e l'incertezza. Gli zii, nel tentativo di spiegare a Naomi cosa è accaduto "give no words", ma "hand photographs" nel tentativo di sopperire alla mancanza di parole con le immagini. L'utilizzo del verbo *to give* ha una valenza metaforica: le parole infatti non sono *uttered* o *spoken*, ma sono "date", "passate" come oggetti, trasferite da una persona all'altra. Questo dettaglio rimanda necessariamente l'attenzione all'utilizzo delle lettere della zia Emily per narrare le vicende storiche di cui la famiglia è stata vittima: le lettere, anche qui, vengono passate, consegnate, *are given/handed* come avviene per le fotografie. Si nota qui una leggera variazione mediale, ovvero comincia ad insinuarsi una sorta di parallelismo e sovrapposizione tra verbale e visuale. Si crea un perfetto esempio di *imagetext*: la lettera - la scrittura che la compone - perde progressivamente il suo valore testuale per trasformarsi, attraverso la ricognizione del valore visivo della scrittura e le scelte semantiche della narrazione che le incorpora, in oggetto visuale, le parole si fanno immagini, tanto ad un livello di

⁶¹ KOGAWA JOY, *Obasan* cit., p. 267.

percezione fisica, quanto a quello più metaforico di percezione emotiva, nel senso che queste immagini “tipografiche”, combinate al senso che le accompagna, diventano successivamente immagini mentali, visioni e flash della mente, frammenti di memoria. Non mancano gli studiosi che hanno posto la loro attenzione su questo legame tra parola, immagine e silenzio; proprio Frances Mary Sprout, nella sua tesi di dottorato del 2005 presso la University of Victoria, parlando di *Obasan* e del romanzo *Medicine River* di Thomas King (1989) scrive:

While the passages describing letters, diaries, and other written documents are not themselves ekphrastic, they inflect ekphrastic passages by suggesting that words can be as silenced as images can. In fact, both novels present words as images. [...] Naomi's characterization of her aunt's words as "like scratchings in the barnyard. . . . those little black typewritten words" clearly establishes writing as image (189). Certainly, whether or not words can be linked to images by their shared visibility, these novels demonstrate that words can be as silent as images [...] ⁶²

Il silenzio si trasforma in elemento di condivisione trasversale tra parola e immagine, in elemento catalizzatore della trasformazione intermediale: in esso e tramite esso si elidono e si fondono i confini tra verbale e visuale, si fluidifica il passaggio tra media. Il silenzio diventa il paradigma contro cui si scagliano le lettere e le fotografie e quindi, conseguentemente, lo strumento che ne accomuna e avvicina le riproduzioni nel romanzo. Scrive sempre Sprout:

While the word "*ekphrasis*" denotes a rhetorical figure, its literal translation from Greek means simply speaking out. Reading written words and images as similarly dependent on future interpretation and action allows us to transcend an understanding of the term as the "verbal representation of a visual representation" and to see it instead as representing a speaking out against the hegemonic coercion to silence (as well as an understanding of silence as speaking out) ⁶³.

⁶² SPROUT FRANCES MARY, *Pictures of Mourning: The Family Photograph in Canadian Elegiac Novels*, University of Victoria, 2005. (Phd Thesis), pp.93-94.

⁶³ *Ivi*, p. 103.

Se, come afferma Sprout, l'*ekphrasis* diventa una via per opporsi alla “coercizione egemonica al silenzio”, allora la rappresentazione intermediale, come rappresentazione tangenziale, è assimilabile al processo di elaborazione ed esternazione del trauma. Il passaggio intermediale del silenzio e della fotografia nel testo di Kogawa funzionano come strategie atte a mettere in luce la dissociazione traumatica che vive Naomi e avviano un processo di elaborazione.

I presunti limiti strutturali dell'*ekphrasis*, ovvero la sua intrinseca impossibilità di rappresentare in maniera totale un artefatto nato e creato con un medium differente, si rivelano nel caso della memoria traumatica, come abbiamo visto anche per il romanzo di Coe, strumenti funzionali e paradossalmente “mimetici” per la “rappresentazione” del trauma. Con l'*ekphrasis* è infatti possibile scrivere il trauma scrivendo *del* trauma: con la trasposizione dell'immagine fotografica nella narrazione ci si ritrova di fronte infatti ad un discorso performativo (la messa in scena del trauma attraverso il ricorso ad una rappresentazione di per sé limitata e trasformativa) e autoriflessivo, ovvero parla indirettamente del trauma e proprio per questo si dimostra a sua volta affine al trauma, essendo una modalità di rappresentazione che tenta a tutti i costi di mostrare la cosa, senza però riuscirci a tutti gli effetti.

Anche il riferimento tematico al trauma è molto evidente: Naomi utilizza il costruito “double wound”, che ricorda il lavoro di Cahy Caruth. Come scrive Nancy J. Peterson in un testo dal titolo *Against Amnesia: Contemporary Women Writers and Crises of Historical Memory*⁶⁴:

Kogawa's novel explores territory similar to Caruth's *Unclaimed Experience*. Caruth's analysis of trauma as wound is particularly helpful for understanding Naomi's distress. Noting Freud's view of trauma as a wound of the mind, Caruth insists that trauma involves a double wound: the wound of the original catastrophe and the wound of its recollection. [...] Caruth thus argues that [...] “trauma [...] is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not

⁶⁴ PETERSON NANCY J., *Against Amnesia: Contemporary Women Writers and Crises of Historical Memory*, University of Pennsylvania Press, 2001.

otherwise available.”

Allo stesso modo la presenza della madre nella fotografia scalpita, si agita, ma rimane pur sempre una “black and white photograph”, ad indicare che la verità e la catarsi non possono nascere da un unico elemento muto - la fotografia - perché saranno sempre destinate ad essere incomplete. La “verità” a cui aspira Naomi può essere allargata rispetto ai limiti posti dalla “black and white photograph” grazie all'utilizzo del linguaggio, ovvero alla descrizione dell'immagine, alla sua *ekphrasis*. Istituito infatti un *imagetext* è possibile estendere la portata della conoscenza: l'immagine viene messa in movimento e, in tal modo, ne vengono ampliati i confini: la cornice si allarga e la visione complessiva degli eventi si arricchisce. Come scrive Hirsch:

writing the image accomplishes even more in [the] scene of mourning: it undoes the objetification of the still photograph and thereby takes it out of the realm of stasis, immobility, mortification – what Barthes calls “flat death” - into fluidity, movement, and thus, finally, life⁶⁵”

L'opposizione stasi-movimento si affianca a quella tra realtà e immaginazione, infatti dall'immobilità dell'immagine fotografica e dalla sua descrizione prende avvio ben presto una digressione onirica, si crea un movimento che, ancorato alla realtà, produce un'incursione nella soggettività. L'evasione onirica rappresenta una forma di compensazione per la mancanza di memoria; in essa si combinano le poche tracce mnestiche della madre all'esperienza e alle proprie pulsioni profonde: la fotografia diventa l'immagine-sorgente, il punto di partenza del rapporto tra madre e figlia, l'elemento da cui partire per costruirvi sopra un palinsesto esperienziale a cavallo tra realtà e immaginazione, esperienza e desiderio, conoscenza e percezione.

La fotografia diventa un luogo di transizione, uno spazio che si dilata con l'apporto della scrittura e della memoria, un luogo che si fa movimento. L'importanza del luogo nella narrazione traumatica è messa in rilievo, tra gli altri⁶⁶, da Michelle Balaev in un

⁶⁵ HIRSCH MARIANNE, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* cit., p.4.

⁶⁶ Si veda a proposito: BAER ULRICH, *Spectral Evidence The Photography of Trauma*, The MIT Press, 2005.

articolo dal titolo *Trends in Literary Trauma Theory* che si propone di fare il punto sulle convenzioni, le teorie e le tematiche legate alla narrazione letteraria del trauma. Balaev scrive:

examining the role of place as a significant formal innovation, especially the metaphoric and material value accorded to landscape imagery in the experience and remembrance of trauma, opens new avenues for a discussion of trauma's meaning for the individual and community, and acknowledges larger cultural and political forces at work in the fictional creation of trauma.⁶⁷

La fotografia di Naomi e della madre è un luogo di esperienza, ma anche “a facet of perception that organizes memories, feelings, and meaning at the level of physical environment⁶⁸”. L’esperienza di Naomi con la fotografia modifica la sua percezione del rapporto con la madre e con se stessa; tale incontro produce cioè ciò che Michelle Balaev, a proposito della rappresentazione del trauma in letteratura, descrive come un evento che “disrupts the previous framework of reality” tale per cui “the protagonist must recognize the self in relation to this new view of reality⁶⁹”. Proprio dopo aver incontrato ed “attraversato” la fotografia, Naomi infatti dichiara:

I am thinking that for a child there is no presence without flesh. But perhaps it is because I am no longer a child I can know your presence though you are not here. The letters tonight are skeletons. Bones only. But the earth still stirs with dormant blooms. Love flows through the roots of the trees by our graves⁷⁰.

Si leggono qui la trasformazione del sé prodotta dal confronto con la scoperta della

⁶⁷ BALAEV MICHELLE, “Trends in Literary Trauma Theory” *Winnipeg*, June 2008, Vol. 41, Issue 2, p. 159.

⁶⁸ *Ivi*, p.160.

⁶⁹ *Ivi*, p. 162.

⁷⁰ KOGAWA JOY, *Obasan* cit., p.267.

verità sull'assenza della madre e vi si trova una scelta di lemmi i cui connotati semantici rimandano al campo della spazialità, della terra, del luogo. La madre diventa un elemento terreno, le sue gambe sono un tronco attorno a cui Naomi si attacca come un ramo, come edera (“Your leg is a tree trunk and I am branch, vine, butterfly”); essa è in altre parole “un luogo” di cui la fotografia è parte tangibile e rappresentazione. Quest'ultima, dunque, luogo fisico di un luogo metaforico, induce la protagonista che lo attraversa a “reorganize perceptions of reality and [to explore] how the event changed previous conceptions of self⁷¹”. La fotografia della madre avvia una trasformazione del sé; colma l'assenza fornendo una traccia e un monumento, una tomba, sulla quale Naomi può deporre l'angoscia, trovare redenzione e riconciliarsi col passato.

Roland Barthes ne *La camera chiara* afferma che di fronte alla fotografia, pur essendo mossi dal desiderio incontenibile di sapere e di scoprire la verità, pur scrutandola e voltandola dall'altra parte, cercando di penetrarne la profondità per raggiungerne la faccia retrostante, “io non scopro niente [...] disfo l'immagine a vantaggio della sua materia[...] non ottengo che un solo sapere [ovvero] che ciò è effettivamente stato” perché “così è la Foto: non sa *dire* che ciò che dà a vedere⁷²”. Nel caso dell'incontro tra fotografia e scrittura, nell'*imagetext*, in una situazione cioè di intermedialità, tale affermazione si ribalta e trova una nuova formulazione. L'artefatto intermediale è infatti palinsestuale e mutevole, esso testimonia il *ça a été* barthesiano, ma allo stesso tempo muove oltre: l'apporto della parola e della soggettività gli garantiscono infatti spessore epistemologico, la possibilità di espandersi e di divenire uno spazio dalla profondità vertiginosa. L'intermedialità visuale-verbale si propone dunque ancora una volta come la modalità di indagine della memoria traumatica più sottile e acuta perché coniuga nello stesso spazio la fissità dell'immagine, la mobilità del testo, la frammentazione, la capacità inglobante e trasformativa del sé. Come afferma infatti Balaev:

⁷¹ BALAEV MICHELLE, “Trends in Literary Trauma Theory” cit., p.162.

⁷² BARTHES ROLAND, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003 [1980], pp.100-101.

The complex view of memory as an active and revisionary process expressed in the trauma novel challenges the predominant model that suggests traumatic experience remains frozen and separated from “normal” memories. Traumatic memory is rarely represented as an exact recalling of events. Rather, the construction of the past includes new details with each telling, or it is constructed from different perspectives, which demonstrates that memories of the traumatic experience are revised and actively rearranged according to the needs of the individual at a particular moment⁷³.

In tal senso la memoria, evolvendo, è capace di costruire attorno alla fotografia una serie di letture diverse che si sommano tra loro e creano un palinsesto. L'immagine, quindi, in sé fissa e congelata, diviene un elemento fluido e trasformativo, perché è il punto di partenza della costruzione del palinsesto, e una porta d'accesso al passato traumatico che si adatta, di volta in volta, al soggetto che la deve varcare.

La fotografia, come prodotto delle letture multiple degli osservatori, è quindi tra i più efficaci strumenti d'accesso e d'indagine della memoria traumatica. Essa non si pone come oggettiva, ma come pluristratificata, e muta con la narrazione che la contestualizza garantendo e rispettando in tal modo la singolarità della percezione e la sua possibilità di modificarsi con il procedere dell'esistenza e dell'esperienza umana.

2.3.5. MIREILLE JUCHAU, *BURNING IN*: STRUTTURA TESTUALE

L'importanza della fotografia come luogo e palinsesto è particolarmente esplicita in un romanzo australiano del 2007: *Burning In* della giovane scrittrice Mireille Juchau. Il romanzo racconta le vicende di cui è protagonista Martine Hartmann, giovane fotografa australiana emigrata a New York. In seguito ad un tragico evento che ha portato alla morte della figlia, Martine riceve dalla madre, anziana ebrea emigrata in Australia, un album di fotografie di famiglia. Per occupare il proprio tempo e combattere la depressione che la attanaglia in seguito alla morte della figlia, Martine

⁷³ BALAEV MICHELLE, “Trends in Literary Trauma Theory” cit., p.163.

decide di sfogliare attentamente l'album, incuriosita dal fatto che la madre, solitamente molto riservata, gliel'abbia spedito, e di duplicare in camera oscura una fotografia, ritrovata all'interno, sulla quale sembrano esservi impressi dei dettagli che sono stati misteriosamente rimossi in fase di stampa. La manipolazione fotografica riporterà presto alla luce un segreto celato: l'abbandono forzato, da parte della madre di Martine, della prima figlia in Germania per fuggire alle persecuzioni ebraiche.

2.3.6 EKPHRASIS DELLA DINAMIZZAZIONE DEL PROCESSO COMPOSITIVO E CREAZIONE DI PALINSESTI MEMORIALI.

Il romanzo è costellato di fotografie ed esperienze fotografiche, eppure, tra queste, due meritano particolare attenzione, perché ripropongono l'atto fotografico come vero e proprio processo di costruzione di un canale di comunicazione del trauma. Si tratta di due immagini tra loro molto differenti per costruzione, che, pur nella loro diversità, ripropongono l'incontro con l'esperienza traumatica.

La prima immagine è una fotografia della figlia (deceduta) di Martine scattata in occasione di una visita della madre - Lotte - a Sydney. Le tre donne - Martine, Lotte e Ruby - vanno in un parco divertimenti, the Town, dove la nonna, improvvisamente e misteriosamente, insiste perché venga scattata una foto della nipotina in una posa e con uno sguardo che lei stessa impone:

It was then Martine understood they'd come to the Town just for this: a sepia portrait of Ruby. She watched her daughter, drowning in cobalt broderie anglaise. So stiff and serious, she looked nothing like herself. Martine eyed her mother, who was wholly involved in the moment, moving Ruby's arms about like a puppet. Lotte's instructions were laced with German, as if she'd plunged back in time. Martine saw, it wasn't photography bringing the hidden things to light, but grief. She took her own photos then, of Lotte in pressed trousers and blouse, in putty-coloured *Kumpfs*, side-on to the camera and Ruby, posing in the background. She'd call this shot, and her show, *Visitations*, without understanding what her mother had wanted to conjure up. Some things come to light in your art before your consciousness can divine them.

In the hot shack, in the manurey stink of the Town, Ruby swelterd in the floor-lenght skirt, as the photographer adjusted the tripod. Lotte fiddled with her granddaughter's hair; she appeared to desire some particular style, but the sweat-drenched locks hung limp against Ruby's skull. She fished again in her bag, found a bobby pin and javved it in an errant curl. Then nodded to the photographer. Ruby stood, looking wan and bored, her lips dry and pale. She wiped her forehead, tugged at her fabric squashing her ribs. Martine watched her mother watching her daugther. Alchemy in the air.⁷⁴

Per quanto non venga proposta ekphrasticamente la fotografia stessa, la descrizione delle circostanze che hanno portato alla sua realizzazione, la descrizione cioè dell'atto fotografico, ne compensa la mancanza, evocando ugualmente nella mente del lettore un'immagine specifica e piuttosto dettagliata. Pur non essendovi perciò la descrizione di un oggetto fotografico, si può comunque parlare di intermedialità, essendo di fatto descritto il contenuto dell'inquadratura fotografica.

La seconda immagine è una vecchia fotografia di Lotte e il marito di cui Martine viene in possesso in seguito alla morte della figlia frugando nella tasca della terza di copertina dell'album che ha ricevuto dalla madre. La fotografia è stranamente sovraesposta: la stampa sembra infatti essere stata realizzata con lo scopo di celare un dettaglio. Incuriosita e spinta dalla necessità di occupare il tempo per combattere la profonda depressione e l'angoscia che vive in seguito alla morte della figlia, Martine decide di duplicare in camera oscura l'immagine per cercare di capire se davvero esiste e che cosa rappresenti il dettaglio che vi intravede.

As she exposes the first print, Heinrich comes quickly into focus, and again there's that other, smaller figure in the foreground who remains unclear. So she extends the exposure time and a face blooms out of the whiteness: a girl she's seen a thousand times. Blonde, fine-featured long, thin limbs, aged about seven. [...] But as the girl fully materialises, Heinrich's face dissolves into black. *Someone in a photograph you weren't supposed to see*. Had the girl been deliberately shot so she would not, at first, appear in the print? Had she been purposely hidden? She'd only be discovered by someone who *expected* to find her there, someone with photography skills, a darkroom⁷⁵.

⁷⁴ JUCHAU MIREILLE, *Burning In*, Giramondo Press, Sydney, 2007, pp.124-125.

⁷⁵ *Ivi*, p.224.

Anche in questo caso, più che alla descrizione della fotografia, assistiamo a quella di un atto di produzione fotografica, tuttavia da esso emerge esattamente ciò che andrà ad imprimersi sulla superficie. Si tratta, ancora una volta, di un “*ekphrasis* della dinamizzazione del processo compositivo⁷⁶” il cui risultato è, di fatto, la fotografia.

La scelta di narrare l'atto, invece che descrivere il significante dell'immagine ha già di per sé alcune implicazioni, ovvero, significa includere in quella che chiameremo “*ekphrasis* della visione” alcune coordinate spazio-temporali: la descrizione dell'atto infatti arricchisce il significante dell'immagine di una temporalità - gli dà una durata, lo mette in movimento in una prospettiva temporale, scongela l'istante catturato e lo collega a un “prima” che ne legittima l'esistenza - e allo stesso tempo allarga spazialmente il frame dell'immagine, offrendo una visione stereoscopica di quel che avviene di fronte alla macchina e svelando così dettagli che altrimenti non si capterebbero.

Posto che la descrizione è dell'atto, ci troviamo comunque di fronte a due fotografie sulle quali si impongono una serie di gesti, riflessioni, sguardi e interventi che moltiplicano il numero di letture possibili. Nel primo caso, quello della fotografia scattata al parco divertimenti, vediamo la creazione vera e propria, ovvero la *performance*, di un palinsesto iconografico atto a fungere da mediazione tra realtà presente e memoria traumatica. Lotte, infatti, come si scopre più avanti nel testo, sceglie di posizionare la nipotina davanti all'obiettivo fotografico in modo tale da ritrovare di fronte a se stessa l'immagine mentale della figlia che ha dovuto abbandonare in Europa per fuggire alla guerra e di cui ha sempre serbato un profondo ricordo, senza averne mai parlato con nessuno. Quel che ottiene è dunque una fotografia di un momento presente e di una bambina (la nipotina) che rimandano ad un istante passato e ad una persona altra (la figlia). Si sovrappongono nello spazio ridotto della fotografia due generazioni diverse, due persone diverse, due tempi diversi, un ricordo celato e un istante presente. Quel che viene prodotto in questa occasione è il dispiegamento performativo e opposto di quel che accade di fronte all'immagine traumatica. Se di fronte a questa, il soggetto

⁷⁶ COMETA MICHELE, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012, p.100.

traumatizzato, pur non ritrovandovi referenzialmente il passato, riesce a trovarvi dei dettagli in grado di aprire una strada di rielaborazione che a questo portano, nel caso di Lotte abbiamo un passato traumatico che viene esternato tramite la costruzione di una fotografia. Si tratta di un processo contrario, perché non è la fotografia a portare al passato, quanto questo a esigere una sua dimensione visiva. Questa pratica sarà evidente anche nel romanzo di Janette Turner Hospital.

La fotografia diviene vero e proprio palinsesto su cui si sovrappongono due immagini diverse, l'una attinta dalla dimensione memoriale, l'altra da quella reale e presente; esse si presentificano e si combinano, così come l'immagine si combina alla parola nel produrre un significato ottuso ed ulteriore. Senza la narrazione e la riscoperta del passato di Lotte attraverso la scrittura non sarebbe possibile leggere sull'immagine riproposta la complessità e profondità del palinsesto istituito, così come senza la creazione di uno spazio fisico in cui poter depositare le due immagini, l'una mentale e l'altra referenziale, non sarebbe possibile cogliere la dimensione e la problematicità del legame di Lotte con la realtà e l'aspetto traumatico del suo rapporto con la maternità della figlia. Qui, non solo la fotografia, ma anche l'atto fotografico diventa modalità del confronto col passato.

2.3.7. RAPPORTO OMBELICALE E STRUTTURA ANALOGICA DEL TRAUMA.

E' possibile studiare i due episodi riproposti alla luce, da un lato, della riflessione sul rapporto ombelicale tra *operator* della fotografia (che coincide anche in parte con lo *spectator*) e *spectrum*, ovvero tra realizzatore/osservatore e referente, come lo ha formulato Barthes (ripreso da Hirsch), dall'altro lato dell'idea di fotografia come struttura analogica del trauma, così come è stato studiato da Ulrich Baer.

Roland Barthes scrive:

una specie di cordone ombelicale collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo: benché impalpabile, la luce è qui effettivamente un nucleo

carnale, una pelle che io condivido con colui o colei che è stato fotografato⁷⁷.

Hirsch, prendendo tale citazione come punto di partenza per il suo studio sulla rappresentazione delle dinamiche familiari e del rapporto madre e figlio/a all'interno e all'esterno della fotografia, porta avanti la riflessione, affermando:

Through the image of the umbilical cord, itself inspired by the conflation of mother/son/daughter in the winter-garden image and the almost total disregard of the brother in it, Barthes makes photography – taking the picture, developing it, printing and looking at it, reading it and writing about it – inherently familial and material, akin to the very processes of life and death. And he defines loss – the cutting of that cord, and its reparation through the photographic imagetext – as central to the experience of both family and photography⁷⁸

In questo breve estratto si trovano i punti chiave attorno a cui gira l'episodio di *Burning In*: l'immagine architettata da Lotte rappresenta una “conflation” di visioni diverse per provenienza, significato, temporalità e relazione, ovvero una combinazione e fusione di livelli diversi in un'unica superficie significante. Tale procedimento, riproposto narrativamente attraverso la descrizione minuta della fusione mediante l'atto fotografico, è ovviamente, come fu per Barthes la descrizione dell'immagine della madre, un processo vitale: Lotte compie con la fotografia un'azione che determina la sua vita, in qualche modo ricrea e presentifica in altre spoglie l'assenza, porta in vita e di fronte a lei, per un attimo, la figlia abbandonata. Si tratta di una storia di riparazione che narra l'esternazione e il tentativo di superamento di un trauma attraverso il ricorso a strumenti di comunicazione “alternativi” (la fotografia), nonché a strumenti in grado di dare accesso a conoscenze rimosse senza per forza dovervi fare apertamente riferimento.

L'idea che la fotografia dia accesso ad un sapere e ad un'esperienza rimossi, o

⁷⁷ BARTHES ROLAND, *La camera chiara* cit., p. 82.

⁷⁸ HIRSCH MARIANNE, *Photography, Narrative and Postmemory* cit., p.5. Enfasi nostra.

celati come nel caso del romanzo di Juchau, è centrale anche al lavoro di Baer che, nell'introduzione al suo testo, afferma di voler dimostrare “how photography can provide special access to experiences that have remained unremembered, yet cannot be forgotten⁷⁹”. Partendo dalla riflessione di Freud e arrivando a quella di Caruth, posto che il trauma non si colloca negli eventi, ma nella struttura percettiva, Baer propone, distaccandosi parzialmente dal dibattito critico coevo, di pensare

through the model of trauma as “reality imprint” by juxtaposing it with photography's “illusion of reality” [...] acknowledging that these are theoretical models and visual effects (i.e. phenomenal entities) and not ontic states⁸⁰.

Se si accetta di far colloquiare questi due modelli e di accettarne la costituzione puramente teoretica e non ontologica, è possibile mettere in luce il ruolo della fotografia nella delicata questione “of what constitutes experience under the impact of trauma⁸¹”.

Secondo Baer, se si analizzano le fotografie unicamente allo scopo di stabilirne il contesto di produzione, si rischia di perdere di vista “the constitutive breakdown of context that, in a structural analogy to trauma, is staged by every photograph⁸²”. In alcune fotografie, infatti, è possibile percepire una strana temporalità e un senso contraddittorio del presente che permea l'esperienza rappresentata. Nell'analizzare tali immagini, non è sufficiente rivolgersi alle formazioni extra-pittoriche socio-psicologiche dell'autore/lettore; bisogna invece, prosegue Baer, considerare queste fotografie, come ha rilevato Eduardo Cadava, come possedenti una struttura particolare caratterizzata dall'assenza di relazione tra immagine e referente:

⁷⁹ BAER ULRICH, *Spectral Evidence The Photography of Trauma* cit., p.7.

⁸⁰ *Ivi*, p. 11.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

photographs present their referents as peculiarly severed from the time in which they were shot, thus precluding simple recourse to the contexts established by individual and collective forms of historical consciousness⁸³

E' quindi possibile trovare nella fotografia un "eccesso", quello che in altre circostanze abbiamo chiamato senso ottuso, che punta a "something that, though not properly outside it, nonetheless unsettles the relations between picture and context"⁸⁴. Questa riflessione illumina il frammento di Juchau: Lotte parte da un contesto esperienziale preciso dove essa stessa è attante e ritrova nell'immagine da lei architettata la sua esperienza di perdita della figlia. Il contesto di produzione dell'immagine negherebbe la possibilità di una tale lettura, tuttavia, scollando la fotografia dal suo momento di produzione, omettendo e recidendo i legami spazio-temporali che le sono propri, ovvero il parco giochi, l'Australia e il presente, e soprattutto sospendendo la consapevolezza dal carattere performativo e di *mise en scene* del referente, è possibile usare la fotografia come strumento capace di colmare l'assenza e di ricreare quel rimosso, o celato, che Lotte cerca affannosamente nella nipotina. Si tratta in altre parole di isolare uno degli strati dell'immagine (uno dei livelli del palinsesto) e di leggerlo e percepirlo recidendone i rapporti con gli altri livelli di interpretazione, in particolare slegandolo dalla dimensione referenziale.

Questo gioco di sguardi ciechi sulle superfici palinsestuali della fotografia è ancor più visibile nel secondo esempio citato, quello in cui Martine porta alla luce alcuni dettagli di una vecchia fotografia, volutamente celati in sede di stampa. La scelta narrativa, qui, è quella di ricorrere alla matericità e al processo di impressione fotografica per poter raccontare, ancora una volta, il processo di rimozione e ri-visualizzazione di un passato doloroso e traumatico. La camera oscura, così come i processi fotografici utilizzati, in particolar modo quello del *burning in* (o "bruciatura") che dà il titolo al romanzo e che consiste nell'aumentare l'esposizione della fotografia alla luce dell'ingranditore per poter sottolineare, rendendoli più scuri, i dettagli impressi

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ivi*, p. 12.

sulla pellicola, sono da leggersi oltre che sul piano degli avvenimenti, anche su quello metaforico. Già in altra sede si è discussa l'analogia che si è da sempre identificata tra il processo memoriale e quello della produzione fotografica, qui tuttavia, tale analogia ha una dimensione preponderante al punto da farsi tematica. Tralasciando l'analisi, piuttosto evidente, delle affinità che intercorrono tra la camera oscura e la memoria, è bene soffermarsi sulla fotografia scoperta da Martine. Il rapporto di Lotte con la figlia abbandonata non è traumatico nel senso patologico di distacco dalla registrazione degli eventi, lo è nel senso di un ritorno costante degli avvenimenti e nell'impossibilità di poterli comunicare ed esternare se non ricorrendo a rappresentazioni e linguaggi altri come, appunto, la trasposizione della ricerca della figlia nelle pose della nipotina, o, come in questo caso, nella consegna alla figlia di una fotografia dove è stata volutamente celata l'immagine della bambina abbandonata. La decifrazione di un tale codice comunicativo è nelle mani di Martine che, non solo è il punto di vista utilizzato da Juchau per svelare a posteriori la sovrapposizione delle immagini attuato da Lotte nell'episodio appena analizzato, ma è anche la persona scelta per scoprire il segreto celato nella fotografia e conseguentemente per ricostruire e reinserire nella storia familiare la contromemoria rappresentata dalle vicende di Blanca (la sorella abbandonata). Questa fotografia è al contempo palinsesto, luogo e deposito di stratificazioni, strumento di comunicazione e materiale per la rielaborazione postmemoriale.

Non è certo di secondaria importanza la sua presentazione ekphrastica: se infatti tale immagine fosse stata riprodotta visivamente nel testo, ammessa la sua esistenza e riappropriazione da parte del mondo finzionale, avrebbe posto dei problemi di "visualizzazione". È interessante infatti riflettere sulla forma che tale/i immagine/i potrebbero avere sulla carta stampata: avrebbero dovuto apparirvi le due versioni, quella originaria passata da Lotte a Martine e quella elaborata da Martine? Solo una delle due? Ma in questo secondo caso, considerando che l'immagine originaria muta aspetto in camera oscura, non si sarebbe posto il problema di che aspetto avrebbe avuto l'immagine omessa? E, differentemente, presentando due immagini, non si sarebbe invece persa la possibilità di giocare con l'idea dei palinsesti e dei livelli, così come può invece avvenire trasponendola in maniera ekphrastica? Anche in questo caso,

l'*ekphrasis* si rivela una possibilità ulteriore, una libertà e un arricchimento dell'immagine. Si è spesso parlato dei limiti dell'*ekphrasis* nel dare conto di ciò che appare in un'immagine⁸⁵, ma in questi testi essa diventa un vantaggio: non limita, ma offre al narratore/trice maggior libertà e, specie in relazione alla fotografia, rappresenta la possibilità di poter trasformare un oggetto apparentemente congelato e “formato” in uno spazio informe e caleidoscopico che ha la capacità di autotrasformarsi e diventare fluido.

In tutti i casi finora analizzati, la fotografia è servita come *pretext* di narrazione; essa si è collocata all'origine del racconto e ne ha rappresentato la sorgente, pur venendo da questo poi mutata. In questo caso la foto, non solo si pone all'origine dell'indagine di Martine, all'inizio di un percorso di scoperta destinato a concludersi a Berlino con l'incontro con Blanca, ma offre un analogo materiale, un correlativo oggettivo del processo di scoperta. Il celamento di Blanca nell'immagine rimanda all'idea di tomba, di luogo di sepoltura. L'esistenza della bimba è stata infatti proprio seppellita nella fotografia e solo l'atto di recupero - il dissotterramento - attuato da Martine attraverso lo sviluppo fotografico è in grado di ridare luce a questa memoria. Il riferimento alla tomba viene esplicitato nel testo stesso nel seguente passaggio:

On the kitchen table is the album from Lotte [...] A series of lost people, twirling on an empty plateau; a dark horizon morphing into a row of brown suitcases and then into train carriages from which someone had shot a series of narrow, rectangular-format, blurred exposures. Photos that seemed to have been taken through a peephole, in conditions of great duress. [...] “My mother calls them her Yizker Books, or paper graves,” she says. Because, like those memorial volumes of Jewish villages on the brink of destruction, nearly every person in Lotte’s albums was long dead. Because the’d never had a grave to visit. [...] A ritual that almost resembled worship: Lotte, bent over the heavy book, repeating the names like prayer.⁸⁶

Hirsch, nel suo testo seminale, parla proprio di *Yizker books*:

⁸⁵ Quando si parla qui di *ekphrasis* la si intende sempre in relazione all'immagine fotografica.

⁸⁶ JUCHAU MIREILLE, *Burning In cit.*, pp. 213-215.

The memorial books are acts of witness and sites of memory. Because they evoke and try to re-create the life that existed, and not only its destruction, they are acts of public mourning, forms of a collective Kaddish. [...]

Yizker books, with their stories and images, are documents to be invested with life: they are spaces of connection between memory and postmemory.⁸⁷

In questa definizione relativa agli *Yizker Books* è possibile ritrovare anche quella degli artefatti intermediali così come sono intesi in questa nostra prospettiva di ricerca. I romanzi che propongono fotografie, siano esse ekphrastiche o, come vedremo, reali, creano uno spazio per il “mourning” e per la connessione, intesa non solo nel senso formulato da Hirsch tra memoria e postmemoria, ma anche di connessione tra rimosso/celato e realtà presente, tra trauma ed esperienza, tra esperienza e rappresentazione. Tali spazi si concretizzano perfettamente nel romanzo intermediale perché quest’ultimo è in grado di dar loro paradossalmente forma, preservandone l’ambiguità, la fluidità, il carattere palinsestuale e polimorfico che li costituisce.

2.4. JANETTE TURNER HOSPITAL, *THE LAST MAGICIAN*.

Mentre nei testi fin qui esaminati sono statti messi in scena gli incontri tra dei personaggi e una o più fotografie, il romanzo della scrittrice australiana Janette Turner Hospital presenta invece un racconto dove tutta una serie di personaggi si confronta con le immagini, chi come osservatore chi come artefice, e con l’atto stesso del fotografare. *The Last Magician* narra “caoticamente” le vicende di un gruppo di personaggi ossessionati dalla ricerca di Cat, amica d’infanzia scomparsa, a cui sono legati magneticamente sia per una questione di fascino che a causa di un trauma vissuto assieme a lei durante l’infanzia. In seguito infatti all’invenzione di un pericoloso gioco che consisteva nel rimanere stesi sulle rotaie di un treno fino all’ultimo momento utile per alzarsi e fuggire, Cat e il piccolo Willy, a causa di un atto di bullismo perpetrato a

⁸⁷ HIRSCH MARIANNE, “Past Lives: Postmemories in Exile”, *Poetics Today*, Vol. 17, No. 4, Creativity and Exile: European/American Perspectives II (Winter, 1996), p. 665.

loro danno da una gang di teppistelli, vengono tenuti forzatamente sulle rotaie fino al momento dell'arrivo del treno: Cat riesce ad alzarsi e fuggire, mentre Willy non fa in tempo e perde la vita. Catherine e Charlie, giunti troppo tardi sul luogo, sono testimoni della tragedia e da questa vengono segnati, allo stesso modo in cui ne rimane psicologicamente vittima Cat. Quest'ultima, in seguito all'inchiesta che le imputa le colpe dell'accaduto, diventa un personaggio indomabile, sfuggente e magnetico, che catalizza l'attenzione di tutti gli altri personaggi, i quali, ossessionati dalla sua esistenza, investono le loro forze nella sua ricerca per i quartieri malfamati di Sydney. Le vicende sono narrate da Lucy, amica di Catherine e Charlie, che, essendo al contempo direttamente implicata nella ricerca di Cat e testimone delle confessioni dei due amici, funge da anello d'unione delle diverse le narrazioni.

2.4.1. CALEIDOSCOPIO NARRATIVO.

La narrazione si sviluppa in maniera sincopata e poliedrica lungo una struttura pressoché lineare di ricerca e indagine sulla quale convergono le narrazioni delle vite dei singoli personaggi implicati dall'evento traumatico, e sulla quale si collocano una serie di casualità, conflitti e intrusioni che ne modificano di volta in volta, più o meno sensibilmente, la progressione. Pur potendo identificare una macrostruttura lineare che sottende lo svolgimento degli eventi, si possono rintracciare nel romanzo una concezione del tempo e una ricorrenza degli eventi di influenza democritea, ovvero basati su una percezione del tempo come frammentario e atomizzato (non cioè, come è invece per quella eraclitea, come uno scorrimento fluido⁸⁸). Tale concezione ha un valore molto importante per la struttura del testo perché da un lato lo collega alla

⁸⁸ “Ulrich Baer's distinction between Heraclitean time, which keeps on flowing like the river, simultaneously the same and not the same, and Democritean time, which is made up of random, contingent events in a word perceived as a swirl of atoms” è “syntomatic of traumatic time”. ONEGA SUSANA, GANTEAU JEAN-MICHEL (ed. by) *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2011. Si veda a sua volta BAER ULRICH, *Spectral Evidence The Photography of Trauma*, cit., e FLUSSER VILEM, *Per una filosofia della fotografia*, Einaudi, Torino, 2006 [1983].

modalità di esperienza del trauma dei vari personaggi, dall'altro alla costituzione vera e propria della fotografia. Benché la narrazione sia focalizzata principalmente su Lucy, che funge da collettore di storie e “io testimone” in senso friedmaniano⁸⁹, a dominare il libro sono la ricerca di Cat e la figura di Charlie, “the last magician”, il quale, pur possedendo un bar, è un fotografo che utilizza quest'arte come strumento di conoscenza e comunicazione e le fotografie come luogo di convergenza e deposito di storie e del suo trauma.

Il romanzo abbonda delle fotografie di Charlie; ve ne sono in ogni capitolo, pagina, paragrafo e si presentano in molteplici forme: sono descritte ekphrasticamente ricorrendo ad un isolamento visivo dei paragrafi, sono raccontate dai personaggi che le tengono tra le mani, sono narrate nel loro formarsi nella mente di Charlie, sono decostruite e ricomposte dettaglio per dettaglio. Tale abbondanza, volutamente eccessiva, ha una funzione simile a quella che poteva avere un'unica fotografia nei romanzi precedenti e per questo è necessario prendere in considerazione l'intero corpus di immagini come un unico oggetto di analisi. E' infatti dall'insieme di queste fotografie, dall'abbondanza, dalla ripetizione di determinati procedimenti, come le esposizioni multiple, che si può comprendere il legame che queste hanno col trauma. La quantità e la costanza con cui vengono scattate e la continua frustrazione che suscitano in Charlie per non riuscire a catturare il soggetto ricercato, ad esempio, sono parametri che concorrono a delineare il senso patologico dell'atto fotografico.

2.4.2. L'ATTO FOTOGRAFICO COME STRUMENTO DI CONOSCENZA ED ELABORAZIONE DEL TRAUMA.

Due sono le questioni principali legate alle fotografie nel romanzo: l'intenzione e la rappresentazione. La prima pertiene all'*actor*, la seconda allo *spectator*. Charlie utilizza l'atto fotografico come strumento di conoscenza e comunicazione:

⁸⁹ Per un sguardo complessivo sulle teorie del punto di vista si veda DONATA MENEGHELLI, *Teorie del punto di vista*, La Nuova Italia, Firenze, 1998.

Once, when I asked Charlie why he took photographs so constantly, so obsessively, why he collected *other* people's photographs, why he scavenged in secondhand shops and bought, by the shoe-box full, old cracked brown-and-cream records of other's people's pasts, he said “So that I will see what I've seen”.⁹⁰

La motivazione di questa volontà di conoscenza, come afferma ricorrendo ad un esagramma dell'I-ching, sta nel fatto che “*within the earth, there is a mountain*”⁹¹.

The mountain, according to Charlie, is an obstruction that we patly create, it is the thick solidified lava of the things we know but don't realize we know. Our task, if we want to clamber over or round the mountain, Charlie said, is to observe more sharply, to set everything down, to record the minutiae, to add to the documentation on premonition and coincidence and chance, to know what we may inch ourselves toward that place from which everything will be seen and understood.⁹²

La conoscenza a cui egli aspira è tuttavia una conoscenza che già possiede: egli cerca il passato e la sua memoria perché “he knew that censors, both hapless and cunning, guard all the doorway of memory”⁹³. Vi è qui una forte tensione tra memoria traumatica e rappresentazione: tra esse non v'è soluzione di continuità, l'una cerca la seconda senza possibilità di dialogo. E' per questa ragione che Charlie fotografa senza sosta donne che sembrano essere Cat, senza riuscire mai a vederla apparire in nessuna di queste. L'utilizzo della fotografia è qui perfettamente allineato al lavoro della memoria; si tratta di una sorta di processo archeologico atto a rievocare immagini appartenenti al passato. Come la memoria è fluida e in continua mutazione, così le immagini sono sempre tangenziali: mirano alla rappresentazione della persona, della verità, ma non la colgono

⁹⁰ TURNER HOSPITAL JANETTE, *The Last Magician* New York, 2003, [first edition: UQP, 1992], pp. 83.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ivi*, p.85.

mai appieno; vi è sempre una connessione, una somiglianza, un richiamo, un'evocazione, ma mai la coincidenza.

Charlie fotografa donne, dettagli, istanti sconnessi e frammentati nella speranza di riuscire a cogliere e vedere ciò che percepisce nel suo intimo. Fotografare è dunque, nel testo, un processo di rielaborazione del trauma. Le fotografie che, come afferma Lucy, “cobbled together time past and time still to come⁹⁴”, si presentano come forme di esternazione dell'evento traumatico e allo stesso tempo come strumenti per la sua rielaborazione. Se prendiamo infatti in considerazione la distinzione proposta da Dominik LaCapra, l'*acting out* (esternazione) si configura come un indiscriminato e confuso ripresentarsi del trauma come frattura che confonde le dimensioni temporali, il *working through* (elaborazione) rappresenta invece un processo di presa di coscienza del soggetto traumatizzato delle dimensioni temporali pertinenti all'evento accaduto e alla vita presente. Pur non essendo processi totalmente antitetici (in taluni casi possono presentarsi anche consequenzialmente), è con il *working through* che un soggetto “acquires the possibility of being an ethical agent⁹⁵”. Le fotografie servono a Charlie per raggiungere la consapevolezza del presente. Sebbene egli utilizzi come procedimenti artistici le esposizioni multiple, la “negative perspective” e il “*mutational collage*”, tutte strategie atte a confondere le dimensioni temporali e a far convergere in maniera indiscriminata passato, presente e soggettività diverse sulla stessa superficie, il fatto che ne sia egli stesso l'artefice, il “magician”, il demiurgo, lo rende consapevole e dunque agente etico anche della propria memoria. Lontani dal porre *acting out* e *working through* in opposizione dialettica e in “from/to relationship⁹⁶”, possiamo vedere

⁹⁴ *Ivi*, p.60.

⁹⁵ Estratto dell'intervista di Amos Goldberg a Dominick LaCapra presso la Cornell University, 9 Giugno 1998, Jerusalem, Shoah Resource Center, The International School for Holocaust Studies.

⁹⁶ La distinzione tra *acting out* e *working through* “should not be seen in terms of from/to relationship in which the latter is presented as the dialectical transcendence of the former. I have noted that, particularly in cases of trauma, acting-out may be necessary and perhaps never fully overcome. Indeed, it may be intimately bound up with working through problems. But it should not be isolated, theoretically fixated on, or one-sidedly valorized as the horizon of thought or life”. DOMINIK LACAPRA, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell

configurarsi in questo testo una sorta di dominio del secondo sul primo. Charlie domina e struttura le inferenze del passato traumatico e della sua memoria con la fotografia per giungere alla consapevolezza finale che “we know the answers to the burning questions but we are afraid of them, and so we need a screen. We need to project explanations and read them back⁹⁷”. La fotografia rappresenterebbe dunque al contempo un modo per rielaborare il trauma, per comunicarlo e per proteggersi dai suoi effetti travolgenti.

Due sono i corpora di fotografie che produce Charlie: da un lato vi sono le foto che cercano di catturare l'assenza di Cat, dall'altro i suoi *collage* visivi, rielaborazioni di fotografie atte a narrare, dare forma e a proteggerlo dal trauma. I due gruppi di immagini, pur diversi tra loro, sono interconnessi per la centralità che Cat gioca in entrambi: da un lato ella è il rimosso cercato, dall'altro l'incomprensibile da decostruire, risignificare e accettare.

Il primo corpus di foto, come abbiamo suggerito, assume importanza per la motivazione che lo fonda: Charlie è infatti spinto a scattarle perché è convinto che queste possano aiutarlo a capire se le donne che incontra sono Cat. Ricorrendovi, egli in qualche modo afferma la propria sfiducia nell'occhio umano e la sua fede nell'occhio della macchina fotografica. E' l'inconscio ottico benjaminiano a essere ricercato in queste immagini, quei dettagli e quelle impressioni che solo la macchina fotografica riesce a catturare, perché traduce il dato visivo in qualcosa di profondamente diverso da come esso si presenta all'occhio umano. Charlie infatti, in più occasioni, afferma che “the pictures will show you things you don't know about yourself⁹⁸”.

Il secondo gruppo di immagini si oppone, anche se solo a prima vista, al primo: nel primo corpus dominano la fiducia nella macchina fotografica e nella sua presunta capacità di cogliere significati e simboli della realtà, nel secondo è più importante l'intervento umano, la capacità rielaborativa e la possibilità di sovvertire completamente la superficie denotativa di immagini “mute”. Mentre le prime fotografie sono importanti a livello di pragmatica e assumono rilevanza in quanto spingono e acquiscono l'occhio

University Press, Ithaca, 1994. P. 205.

⁹⁷ TURNER HOSPITAL JANETTE, *The Last Magician* cit., p. 12.

⁹⁸ *Ivi*, p.22.

umano, mettendolo nella situazione di dover cercare segnali nel mondo circostante (e in questo senso fungono da strumenti e stimolo di conoscenza perché dischiudono e invitano all'osservazione di un mondo che è "thick with messages"⁹⁹, "you can read infinity in a griny snapshot"¹⁰⁰), le seconde danno invece testimonianza del valore dell'immagine fotografica come spazio di creazione (e in tal modo lo collegano all'idea di elaborazione immaginistica del passato proposta nella teorizzazione della *postmemory* da parte di Marianne Hirsch), come luogo di convergenza tra realtà e soggettività, come strumento di comunicazione.

Che l'atto fotografico sia in partenza un atto fondato sulla soggettività è cosa nota: l'inquadratura, i tempi, l'istante di pressione del pulsante di scatto, sono tutti determinati dal fotografo, così come, a posteriori, soggettiva è l'interpretazione della fotografia¹⁰¹. L'unico vero ed unico momento meccanico e di genesi automatica, in cui si può manifestare l'inconscio ottico, è quello tra l'apertura dell'otturatore e l'impressione sulla pellicola. Se quindi ogni fotografia non è oggettiva che nel momento di "genesì chimica" e rappresenta la punteggiatura tra due universi soggettivi, l'uno dell'intenzione e della scelta e l'altro dell'interpretazione e della ricezione (della connotazione), allora paradossalmente la distinzione tra le fotografie non manipolate e quelle rielaborate è, da un punto di vista di connotazione, inesistente, giacché le une e le altre richiedono la messa in moto di una semantica individuale:

He [Charlie] arranged and composed, but he did not believe that these arrangements lied, or that they refashioned the truth. All photographs lie and they all tell their own particular truth, he said, the truth of their own lie. They reveal and conceal, they enlighten and deceive, they hold steadfast and they manipulate the truth.¹⁰²

⁹⁹ *Ivi*, p.7.

¹⁰⁰ *Ivi*, p.201.

¹⁰¹ Si veda, tra i tanti: SZARKOWSKI JOHN, *The photographer's eye*, The Museum of Modern Art, New York, 2001 [1966]; DUBOIS PHILIPPE, *L'atto fotografico* cit.; ELKINS JAMES, *Photography Theory*, Routledge New York, 2007.

¹⁰² TURNER HOSPITAL JANETTE, *The Last Magician* cit., p. 201.

La differenza tra le une e le altre è che si pongono come atti differenti della comunicazione: le prime sono “passive”, rappresentano l’istante di ascolto, il momento in cui Charlie si pone di fronte al mondo e ne assorbe i segnali (e soggettivamente li interpreta), le seconde, quelle elaborate, rappresentano invece il momento in cui si comunica “attivamente”, ovvero l’istante in cui, raccolti i segnali (fotografie del mondo), li si ricombinano per formulare un messaggio da interpretarsi in maniera diversa a seconda del destinatario. Quest’ultimo è la figura chiave attorno a cui ruota il romanzo, ma soprattutto è il punto di convergenza delle questioni teoriche chiamate in causa da questo lavoro.

Nel secondo capitolo del terzo libro, che ha emblematicamente il titolo *Photografitti and Silence* e che presenta due interessanti exergo, uno di Susan Sontag (“Picture taking is first of all the focusing of a temperament, only secondarily that of a machine”) e uno di Chuang Tzu (“Where can I find one who has forgotten words? That is the one I would like to talk to”), si trova una lista di fotografie di Charlie, presentate al lettore con titolo, descrizione ekphrastica e connotazione di Lucy, destinataria, interprete e testimone delle immagini:

Charlie’s photographs spill out of boxes with the randomness of memory itself. Sometimes there is a caption, sometimes not. The sequence is determined by the viewer, a magician of sorts, who must shuffle the crossed destinies and read the card. Meaning is in the eye of the beholder, and I sift through an avalanche, picking up random pieces of the jigsaw puzzle trying them out here, moving them there, looking out at the photographer, trying to make circles intersect and dead ends meet.

Photographs seduce, Charlie said, and studying them is a passionate act of transgression. It’s a dangerous pastime, he warned.¹⁰³

A questa breve introduzione seguono le fotografie. Un esempio:

Sex in the Head

¹⁰³ *Ivi*, p. 213.

A large photograph of a white skull. Through the eye sockets, one sees that the back of the skull is the wall of a quarry, pitted with blastings and tunnelings and laced with long swaying ladders.

Through the gaping mouth, one sees the bottom of the quarry, crossed with a railway line. A naked man and a naked woman are locked in sexual embrace on the rails¹⁰⁴.

Tale immagine, benché corredata di titolo, assume significato per il lettore e per Lucy solamente alla luce della narrazione degli eventi di cui sono stati protagonisti Charlie e Catherine. Il “quarry” (zona di Sydney), la linea ferroviaria, il teschio e l’abbraccio sessuale sono tutti elementi e percezioni connesse all’evento traumatico: la ricerca di Cat, di cui Charlie è/era innamorato (abbraccio), è condotta nella zona malfamata di Sydney (Quarry); mentre la linea ferroviaria è il luogo di morte (teschio) di Willy. La loro messa a dialogo tramite il ricorso al *collage* è una strategia di condensazione dei significati, una forma di comunicazione, corroborata più volte dalla stessa Lucy: “Charlie did not think in words exactly; words were visual objects for him, shapes and colors¹⁰⁵”, “I met them [i protagonisti degli eventi e gli eventi stessi] in the dark wood of Charlie’s memory and in his photographs¹⁰⁶”.

Di particolare interesse sono le tre diverse reazioni dei personaggi principali di fronte agli eventi traumatici: Cat ha scelto il silenzio (“Cat sat on the rotting veranda and stared at nothing. She didn’t move, she didn’t speak to them. She had finished with words. Of course, at the time, they simply thought her silence was temporary shock. They didn’t know that the last words she would ever speak were those she had tossed across the court¹⁰⁷”), Catherine la fuga e l’“amnesia”, Charlie la ricerca disperata e la fotografia. Queste tre reazioni diverse mettono a colloquio il romanzo della Turner Hospital con i precedenti testi analizzati: in tutti infatti si trova una relazione profonda tra la necessità e volontà di dimenticare, l’urgenza di narrare¹⁰⁸, il silenzio e la

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 214.

¹⁰⁵ *Ivi*, p.73.

¹⁰⁶ *Ivi*, p.155.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 192.

¹⁰⁸ A proposito di ciò si veda VICKROY LAURIE, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*,

fotografia. E' la figura di Lucy, come testimone, a rappresentare il punto di convergenza e catalizzazione di queste narrazioni atipiche. L'amnesia di Catherine viene infatti colmata dalle fotografie di Charlie, le quali cercano di dare senso all'assenza e al silenzio di Cat. Oltre che testimone, la figura di Lucy è fondamentale per l'interpretazione delle fotografie: essa trasmette al lettore le informazioni, processa i silenzi e i dati, è una sorta di filtro attraverso cui passano le narrazioni, un filtro che ricombina le nozioni e promuove una versione, una connotazione personale. Lucy è strumentale alla narrazione perché senza la sua presenza tutte le storie si perderebbero nel nulla, mentre attraverso di lei si ricombinano e trovano una strada. Essa è il testimone eteropatico di cui parla LaCapra, il luogo di convergenza virtuale del trauma (o più precisamente dei traumi, giacché in lei convergono le esperienze di più personaggi), il canale attraverso cui esso può narrarsi, lo spazio in cui la memoria traumatica diventa memoria narrativa¹⁰⁹.

La narrazione degli eventi fatta da Lucy è una rielaborazione personale, un'ipotesi che nasce dal confronto con i vari personaggi, le loro confidenze e le fotografie di Charlie. La scelta di affidare alla sua voce la narrazione permette di ancorare le immagini di Charlie ad un'interpretazione "localizzata". Le *ekphrasis* che leggiamo, sono infatti sempre filtrate dalla soggettività di Lucy che le decompone e le offre, per quanto possibile, "aperte" al lettore. La decomposizione dell'immagine è però, prima che in Lucy, alla base del lavoro di Charlie. Proprio nel romanzo troviamo infatti un'analisi del suo lavoro. Come afferma Sue Lovell:

The University of Virginia Press, 2002, p.29: "the dilemma of traumatic experience has been described as "being caught between the compulsion to complete the process of knowing and the inability or fear of doing so" (Laub and Auerhahn, p. 288). Trauma narratives reveal the tensions and conflicts implicit in retelling and re-experiencing traumatic events."

¹⁰⁹ Sulla distinzione tra memoria traumatica e memoria narrativa si veda l'introduzione di ADAMI VALENTINA, *Trauma Studies and Literature – Martin Amis's Time's Arrow as Trauma Fiction*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2008. O nel dettaglio JANET PIERRE, *Psychological Healing* (p.661-663) o CATHY CARUTH, "Recapturing the Past: Introduction" in *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, 1995.

Critics dub his work "mutational collage" (57), as though he only builds images one upon another, but Charlie describes it as "photographic decompositions" or the "declensions of an image" (52). Charlie draws attention to where the puzzle pieces join and leave evidence of the construction process.¹¹⁰

Le fotografie di Charlie sono dei palinsesti multipli: se la fotografia è palinsesto di connotazioni, il *collage* ne dilata le possibilità interpretative.

2.4.3 IL COLLAGE FOTOGRAFICO COME PRATICA COMUNICATIVA.

Il lavoro che Charlie fa con il *collage* ha lo scopo di combinare frammenti di memoria e farli narrare. Scrive Sontag a proposito degli effetti che la pratica fotografica ha avuto sulla percezione della realtà:

Through photographs, the world becomes a series of unrelated, freestanding particles; and history, past and present, a set of anecdotes and *faits divers*. The camera makes reality atomic, manageable, and opaque. [...] The ultimate wisdom of the photographic image is to say: "There is the surface. Now think – or rather feel, intuit – what is beyond it, what reality must be like if it looks this way" [...] Of course, photographs fill in blanks in our mental pictures of the present and the past [...] Nevertheless, the camera's rendering of reality must always hide more than it discloses. [...] Only that which narrates can make us understand.¹¹¹

Le fotografie di Charlie pur atomizzando una realtà di per sé già frammentaria, rendono il passato "manageable", permettendo di possederlo e ricombinarlo. E' in questi termini che si può parlare di *working through*: attraverso la scomposizione, Charlie riesce a dare una collocazione, ad appropriarsi e a rendere parte della propria vita alcune immagini

¹¹⁰LOVELL SUE, "Janette Turner Hospital's *The Last Magician* in an expanded field", *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Modern Language Association*, Iss. 104, Nov. 2005.

¹¹¹ SONTAG SUSAN, *On Photography* cit., p. 23.

del passato che si presentano costantemente, in maniera traumatica, alla sua coscienza sotto forma di incubi e ossessioni. Egli riesce in tal modo a “parlare” della propria esperienza senza proferir parola, a narrare e dare significato alla sua esistenza ed esperienza.

Il *collage* fotografico ha inoltre una grandissima affinità con la pratica cinematografica ed è, allo stesso tempo, la strategia che meglio esprime e rappresenta l’insorgenza del senso ottuso teorizzato da Barthes. Questa affinità viene messa in rilievo nel romanzo stesso quando, in apertura, troviamo Lucy che guarda un film sperimentale di Charlie basato su una serie di accostamenti visivi che ripercorrono i movimenti interpretativi e di indagine ermeneutica che si possono intraprendere di fronte alle sue fotografie.

Non è casuale che Charlie, oltre che fotografo, sia anche un cineasta sperimentale: se ciò da un lato affina e rende ancor più permeabile il limite tra fotografia e cinema, dall’altro decostruisce e mette in scena di fronte al lettore i processi di creazione di significato che stanno alla base della pratica fotografica di Charlie e dei suoi *collage*:

There is no soundtrack at first, and the blurred arrangement of black and gray is deliberate, I have no doubt. [...]

Charlie’s face, a finger to his lips, appears hazily on screen. Be patient, his finger says. Wait. [...]

There is no voice now, only electronic music, and I note how radiance leaks out into the image until I can distinguish rocks and water and trees, the soft murk of Cedar Creek Falls. [...] The lens catches the braided water where it twists into a whirl around two boulders. I am looking into the eye of the whirlpool, two seconds, five, ten, the effect is hypnotic. Freeze [...] I seem to lose my footing and perspective, painlessly, languidly, and I seem to slide down the outside of the whirl and see the translucent funnel in profile. [...]

The image goes still again: a portrait of a waterspout, an impossible aqueous ballerina *à pointe*. [...]

Then, as subtly as a spill of ink disperses itself in clear oil, the cone of water is smudging at the edges, growing fur, putting forth angular roughness. It is no longer water, but something else. What? It looks vaguely medieval, or more ancient, like a diagram from a book on the plumbing of Roman bathhouses. Text appears at the bottom of the screen: *Sandro Botticelli’s drawing of Dante’s Inferno*. [...]

I am hanging in space, watching the funnel of hell entire, and it begins to spin like a top, faster, faster, so that I grab the arms of my chair to stave off giddiness. [...] I have the sensation of flying toward the vortex, the zoom

takes me closer, and where before the corded water of Cedar Creek Falls made its screw turns, now I see the spiral ledges of something like an open-cut mine [...] swarming [...] with people. [...] two gowned figures stand [...] Dante and Virgil. Beneath their frail rock bridge, boiling excrement [...] It is the same pit all right, and yet is another, a black and white photograph that looks familiar

(Do you recognize it, Lucy? Charlie whispers.

Is it the quarry?

Not yet, he says.)

Text flickers across the base of the screen: [...]

Salgado captured this image of the Serra Pelada gold mine in northern Brazil [...]

(Okay, I say. The photograph on the wall in your living room. [...])

In the same gradual way, looking at the black-and-white still, I come to realize I am no longer looking at the Serra Pelada mine in Brazil, but at the granite cut that surrounds the railway station of Newtown in Inner Sydney. I am, at last, in the quarry. [...]

I am on a ladder that will not keep still [...]

the ladder looks like a railway line with someone lying prostrate on the tracks, other figures bending over it, watching. [...]

We are back in the grotto of Cedar Creek Falls where a young woman [...] sits on a boulder [...]

It is not possible to see the young woman's face.

I watch the rainforest deconstruct and remake itself, I slide down the declensions of Cedar Creek Falls into the vortex of water which is the funnel of Dante's hell which is Serra Pelada mine which is a railway line which is Cedar Creek Falls in the middle of a dark enveloping wood. This happens in the space of twenty seconds. And happens again, and then again [...].

Yes, it was during this final sequence that, for myself, there set in those little burrs of visual disturbance that add up to panic. Small alarms went off in my mind. There was nothing I could put my finger on until the railway line scene, and then I felt a buzz of excitement and agitation because I recognized a particular house and overhead bridge. I stared. Yes, I knew that bit of railway line, I knew the bridge near the embankment cutting, and I began to think I knew the tiny figures on the overhead bridge. They were leaning over the parapet to observe the prostrate body on the rails and to monitor the hooded figures who were a dark Greek chorus. The mourners. Or vultures. They could have been – I was almost sure they were – Catherine, and Charlie himself.

[...] something else kept scratching at my mind. I closed my eyes and mentally replayed the film until I found the eighth circle of hell within the slow fifth cycle of the film. I held the image steady in my mind. I didn't know what I was looking for until I saw it: the face of Charlie himself under Dante's hood. [...]

Of course, I could have been seeing what I was looking for. I could have

been, as they say, *projecting*; but then all of us see what we expect – what we *want* – to see, don't we? Is seeing what the rest of the audience doesn't see, seeing against the grain, reading against the grain, therefore more intelligent? Is it more intellectually rigorous? Is it more moral?¹¹²

Si realizza nel film quello che diceva Barthes: la fotografia presa “in un flusso” viene “sospinta, trascinata verso altre visioni¹¹³”. Poiché tale procedimento avviene attraverso un'*ekphrasis* del film, attraverso dunque la parola, ciò conduce inevitabilmente alla conseguenza che la parola è il mezzo con cui si può mettere in moto la fotografia. Poco dunque cambia tra la descrizione del film di Carlie e quella di un suo *collage*: diversa è l'esperienza temporale della fruizione, ma il risultato che tale fruizione ha per il lettore rimane pressoché immutato. Alla base dei *collage* vi sono esattamente gli stessi processi che sottendono il film: il movimento e l'incorporazione. Il passaggio da un'immagine all'altra è guidato dal demiurgo – Charlie - ma la decodificazione è lasciata all'osservatore che raccoglie tutti i frammenti riuniti e dà conto della “black magic” che è stata effettuata per tenerli assieme.

But you've used actual photographs, I'll argue. You deliberately superimposed on Botticelli a picture torn from the *Sydney Morning Herald*. Did I? Pure accident, he'll say [...]
That is the sort of joke he'll make. All art is accretion. I use random found matter all the time. I can't be held responsible for what you make of it.
Besides, he'll say, the world is crammed with messages. We'll never have time to read them all.¹¹⁴

Si configura in questo modo una correlazione tra il senso ottuso, connotazione traibile dall'accostamento di due immagini, e la narrazione di memorie traumatiche. Per il fatto di non poter essere accostate direttamente e per il fatto di scaturire da frammenti tangenziali di ricordo tra loro riuniti, queste memorie hanno una configurazione impalpabile e inafferrabile. Esse nascono dal movimento virtuale da un'immagine

¹¹² TURNER HOSPITAL JANETTE, *The Last Magician* cit., pp. 50-57.

¹¹³ BARTHES ROLAND, *La camera chiara* cit., p. 90.

¹¹⁴ TURNER HOSPITAL JANETTE, *The Last Magician* cit., p. 58.

all'altra lungo una linea temporale "cinematografica" ed una spaziale-centripeta che vede ogni immagine incorporarne a sua volta un'altra (nei *collage* in ogni immagine spesso se ne colloca un'altra che a sua volta fa procedere il percorso di scoperta fino al cuore del trauma). Questo procedimento è evidente nella già citata fotografia *Sex in the Head* dove le varie immagini si collocano vertiginosamente l'una dentro l'altra: il *quarry* dentro all'orbita oculare, i binari dentro alla bocca.

La decomposizione delle immagini che attua Lucy si basa su una grammatica di ricezione fondata sul ritrovamento degli eventi traumatici che le sono stati narrati nei *puncta* che si sviluppano da queste immagini.

All art is reception, that is certainly true. But on the slow projection of my mind I found everyone. Yes, I knew I could be putting them there, the way the gullible do with Tarot cards, but I also knew, I *know*, the faces that hunted Charlie.¹¹⁵

Si tratta di una ricezione di tipo sineddotico delle immagini create dal soggetto traumatizzato, una ricezione che potrebbe basarsi su quello che Rau Petra, a proposito del romanzo *The Dark Room* di Rachel Seiffert, chiama "spectral punctum":

This response I should like to call a spectral punctum [...] occurs when the photograph comes to subjectively represent what its content does not record and cannot denotatively signify. [...]¹¹⁶

Si tratta, di fatto, dello stesso procedimento che sta alla base del recupero delle contromemorie da parte dei personaggi che abbiamo incontrato, con l'unica differenza che mentre prima le immagini funzionavano soprattutto da *pre-text*, secondo la formulazione di Kuhn, qui esse sono piuttosto dei "correlativi visivi" del passato, sono

¹¹⁵ *Ivi*, p. 58.

¹¹⁶ RAU PETRA, "Beyond *punctum* and *studium*: Trauma and photography in Rachel Seiffert's *The Dark Room*", *Journal of European Studies*, Vol 36, No. 3, 2006, p. 298.

delle specie di deittici negativi, i quali indicano direttamente gli eventi che celano al di sotto della loro apparenze, senza esserne prima dei pretesti.

2.5. MEMORY WORK E AGENCY ETICO.

Tutti i romanzi presi in considerazione utilizzano la fotografia, narrata e incorporata nella scrittura, come medium per effettuare quello che Annette Kuhn chiama “memory work”, ovvero:

a conscious and purposeful performance of memory [which] involves an active staging of memory; [...] an inquiring attitude towards the past and its (re)construction through memory; it calls into question the transparency of what is remembered; and it takes what is remembered as material for interpretation¹¹⁷

I romanzi in cui siano al contempo presenti una narrazione traumatica e fotografie sono moltissimi, tuttavia anche questo breve campione di scelte dovrebbe riuscire ad illustrare le caratteristiche, le peculiarità, e le possibilità offerte dalla combinazione di questi due elementi. La volontà di dividere, come abbiamo detto in apertura, tra romanzi in cui le fotografie siano ekphrastiche e i romanzi in cui appaiono propriamente, risulta essere una scelta che, pur basata sulla struttura narrativa, ha ripercussioni e assume significati diversi a livello cognitivo e di percezione. Benché infatti l’intermedialità manifesta e celata non siano che gli estremi di un fenomeno unico, tuttavia essi concorrono alla creazione di romanzi cognitivamente differenti, e soprattutto esplorano il rapporto con la memoria traumatica ricorrendo a strategie diverse. Nei romanzi appena presentati, le immagini, che siano ritrovate e riportino al trauma (come è nel caso dei primi tre testi) o che vengano scattate a posteriori per comunicarlo, svolgono tutte, ad esempio, una funzione che potremmo dire “narrativa” che difficilmente

¹¹⁷ KUHN ANNETTE, *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination* cit., p.157.

troveremo in quei romanzi dove invece le fotografie appaiono fisicamente.

Quando si parla di *trauma narratives*, sulla scia di testi come quelli di Whitehead o Vickroy, si tende a pensare a narrazioni che “internalize the rhythms, processes, and uncertainties of traumatic experience within their underlying sensibilities and structures¹¹⁸”; nei romanzi qui analizzati, invece, proprio per il ricorso alla fotografia e al suo statuto particolare, è possibile vedere delinarsi modalità narrative diverse. Le fotografie hanno infatti una funzione poliedrica perché possono funzionare sia tematicamente, rappresentando dei correlativi oggettivi delle pratiche di recupero e archiviazione della memoria o imponendosi come elementi metatestuali della riflessione sul confronto, la “visualizzazione” e la narrazione del passato; sia strutturalmente perché nell’atto pragmatologico della loro descrizione si instaura un parallelismo vero e proprio con il tentativo di “rappresentazione” del trauma. Si delineano in tal modo le tre funzioni identificabili nella pratica di inserzione di fotografie ekphrastiche nei romanzi: una funzione narrativa, una metatestuale e una strutturale-pragmatica.

2.5.1. FUNZIONE NARRATIVA E METATESTUALE DELLA FOTOGRAFIA.

Ad un livello più superficiale le fotografie sono narrative in quanto funzionali allo svolgersi degli eventi nei romanzi: danno il via alla riscoperta del passato, mettono i personaggi nella situazione di confrontarsi con gli eventi, funzionano come linguaggio per “parlare” di ciò di cui non si riesce a proferir parola. Nei romanzi appena visti, ad esempio, la collezione di fotografie selezionate con attenzione da Rosamund e la loro messa in successione per narrare la propria vita sono la punteggiatura di una storia silenziosa da narrarsi, sono punte d’iceberg, sono ciò che tutti possono vedere, ma che nascondono al di sotto una storia di perdite e dolori e mostrano come le forme della storia ufficiale non siano che una catena di punti, gli spazi tra i quali vanno colmati

¹¹⁸ VICKROY LAURIE, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, The University of Virginia Press, 2002, p.3.

dagli individui che narrano le loro storie individuali, uniche e personali, credibili e in mutazione; la fotografia della madre di Naomi in *Obasan*, così come la fotografia che tiene tra le mani Martine in *Burning In*, funzionano come oggetto di scambio e comunicazione: da un lato esse riemergono dal passato, recando su di sé l'iscrizione silenziosa e reticente di episodi trascorsi, dall'altro, mostrando la sovrapposizione di storie e omissioni, le quali necessitano tutte di essere riesumate e riportate alla luce, suggeriscono l'importanza di ascoltare il silenzio e scavare la superficie. Infine, le fotografie di Charlie, come caotici palinsesti ed esplosioni di segnali, mostrano come alla base del caos e della confusione, della non linearità e della ricorrenza ossessiva di elementi del passato vi sia un significato e ordine che può essere colto solo da un testimone in grado di ascoltare e guardare eteropicamente. La scrittura illustra queste riscoperte, questi incontri, e se ne fa *conditio sine qua non*.

2.5.2. FUNZIONE STRUTTURALE-PRAGMATICA DELL'EKPHRASIS.

Se il paradosso che sta alla base della *trauma fiction*, così come la chiama Whitehead, è il dubbio se possa sussistere una scrittura che narra qualcosa per sua natura inenarrabile (“if trauma comprises an event or experience which overwhelms the individual and resist language or representation, how then can it be narrativised in fiction?”¹¹⁹), questi romanzi rispondono a questa domanda ricorrendo all'espedito dell'utilizzo metaforico e pragmatico-strutturale della fotografia; in tal modo si riesce a mettere in scena quel compito paradossalmente impossibile che è raccontare l'irraccontabile, configurare l'invisibile. L'*ekphrasis* svolge proprio questa funzione: ricrea necessariamente una rappresentazione tangenziale, indiretta, soggettiva, limitata al punto di vista dell'osservatore-scrittore, inconfutabile¹²⁰ perché non accessibile nella

¹¹⁹ WHITEHEAD ANNE, *Trauma Fiction*, Edinburgh University Press, 2004, p. 3.

¹²⁰ Si intende qui nell'accezione relativa al rapporto tra lettore-osservatore e narrazione finzionale.

sua forma originale, fuori fuoco perché gli occhi non si potranno mai posare nitidamente sull'immagine originaria.

L'aspetto pragmatico dell'*ekphrasis* funziona metatestualmente come riflessione sul rapporto che si instaura tra i personaggi dei vari romanzi e le memorie di cui le fotografie sono canali: essi infatti, percepito l'amalgama di storie celato dietro alle immagini, cercano di riconfigurarle a parole per il lettore, ma inevitabilmente fanno loro assumere una forma che è una mediazione tra la loro soggettività e l'esperienza. Non si può in alcun modo trattare di una rappresentazione diretta, perché, come fa notare Michele Cometa riprendendo Murray Krieger, l'*ekphrasis* è "l'inesausto tentativo di "rappresentare l'irrepresentabile"¹²¹.

Secondo Mitchell l'*ekphrasis* è "una *performance* culturale dell'appropriazione dell'Altro con tutte le sue sfumature sociali e politiche¹²²", la quale può andare a costituirsi come una fenomenologia che si sviluppa nei termini di *ekphrastic hope*, *ekphrastic fear* ed *ekphrastic indifference*¹²³:

la prima esprimerebbe il desiderio di "superare l'alterità" (*the overcoming of otherness*), di dissimulare, nel senso hegeliano della *Aufhebung*, ma nel contempo anche di esibire ciò che Michell, sulla scorta di Hollander (1988), definisce il "resident alien" di ogni descrizione: l'immagine. La paura ekphrastica scaturisce invece dal confronto con un'alterità che può essere castrante (il mutismo che Lessing tanto temeva), troppo implicata con la sensualità/sessualità [...] e con il feticismo. Infine l'indifferenza che sancisce l'impraticabilità di questa trasgressione dei limiti¹²⁴.

¹²¹ COMETA MICHELE, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012, p.30.

¹²² *Ivi*, p.131.

¹²³ MITCHELL W. J., *Picture Theory* cit., pp.152-165.

¹²⁴ COMETA MICHELE, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale* cit., p. 32. Per Mitchell "l'unica via d'uscita da questo vicolo cieco della teoresi occidentale sta nel riconoscimento della totale *equivalenza* tra le due semiotiche", ovvero nel rifiuto del dogma McLuhaniano che vuole che il medium sia il messaggio. Egli infatti afferma: "language can stand in for depiction and depiction can stand in for language because communicative, expressive acts, narration, argument, description, exposition and other so-called "speech acts" are not medium-specific, are not "proper" to some medium or other"¹²⁴. MITCHELL W. J., *Picture*

Con uno spostamento epistemologico, sostituendo “Altro” con “trauma”, senza per questo voler scardinare la fenomenologia mitchelliana, si può ricostituire una nuova tripartizione capace di dare conto delle posizioni ambivalenti dei personaggi nei vari romanzi di fronte alle memorie traumatiche rievocate dalle fotografie. La tensione nei confronti di queste contromemorie è infatti ugualmente tesa tra necessità di ricordare (quindi di riappropriarsi del passato/degli eventi) e necessità di dimenticare (per paura o indifferenza), allo stesso modo in cui l'*ekphrasis* si sviluppa tra speranza, paura e indifferenza. L'incorporazione della descrizione dell'immagine nel testo sarebbe dunque il tentativo di “esibire”, ma anche “dissimulare”, ovvero indicare senza mostrare, di appropriarsi di storie traumatiche, le quali, basandosi sulla fenomenologia di Mitchell, possono rappresentare quel “resident alien” che, nel caso dell'*ekphrasis*, è proprio l'immagine all'origine. Si tratta qui di esercitare una metalettura dell'*ekphrasis*: se infatti ciò che l'*ekphrasis* non mostra è l'immagine pur parlando *dell'*immagine, così l'intermedialità si sforza di narrare/descrivere il trauma e le memorie traumatiche, parlando *delle* memorie traumatiche, non mostrandole cioè direttamente.

Vi è un'ulteriore dimensione dell'incontro ekphrastico da tenere in considerazione:

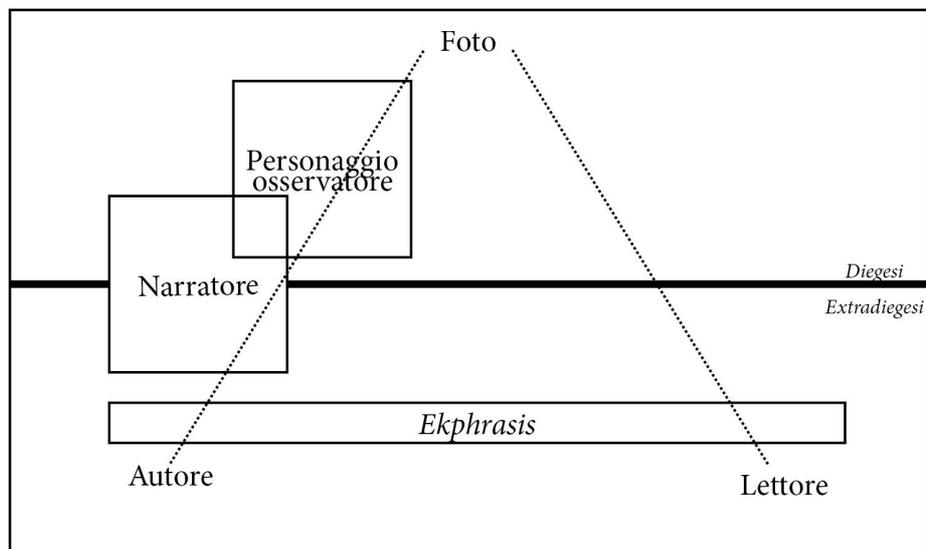
the relation of the speaker and the audience or addressee of the *ekphrasis*. [...] The ekphrastic poet typically stands in a middle position between the object described or addressed and a listening subject who (if ekphrastic hope is fulfilled) will be made to “see” the object through the medium of the poet's voice. *Ekphrasis* is stationed between two “othernesses”, and two forms of (apparently) impossible translation and exchange: 1) the conversion of the visual representation into a verbal representation, either by description or ventriloquism; 2) the conversion of the visual representation into a verbal representation back into the visual object in the reception of the reader. The “working through” of *ekphrasis* and the other, then, is more like a triangular relationship than a binary one; its social structure cannot be grasped fully as a phenomenological encounter of subject and object, but must be pictured as a *ménage à trois* in which the relations of self and other, text and image, are triply inscribed. If *ekphrasis* expresses a desire for a visual object [...], it is also typically an offering of this expression as a gift

to the reader. [...] Whatever specific shape the ekphrastic triangle may take, it provides a metapicture of *ekphrasis* as a social practice¹²⁵

La possibilità di considerare l'*ekphrasis* una pratica sociale non è troppo distante da quella, scelta in questo capitolo, di considerarla una pratica di elaborazione, esternazione e narrazione della memoria traumatica. Nell'*ekphrasis*, così come nei processi di narrazione del trauma, vi sono infatti due soggetti (un mittente e un destinatario) e un oggetto, ovvero, nel caso dei romanzi presi in esame, un narratore, un testimone e un oggetto (una storia traumatica concretizzata nella fotografia) che viene comunicato, “rappresentato”, mai “visto” direttamente, come mai è a disposizione l'oggetto di cui l'*ekphrasis* è descrizione.

Un'ultima questione da considerare è quella del livello diegetico: la narrazione infatti è condotta in tutti i romanzi da un autore extradiegetico che si focalizza, di volta in volta, su un personaggio intradiegetico. Negli universi finzionali che abbiamo esplorato l'*ekphrasis* nasce nella mente dell'autore e rappresenta un incontro intradiegetico tra un personaggio ed una fotografia. Pur non addentrandoci nella distinzione tra un'"*ekphrasis* nozionale" (di un'opera esistente) e un'"*ekphrasis* mimetica" (di un'opera immaginata), non bisogna confondere i livelli diegetici: l'*ekphrasis* è fruibile solo all'esterno del mondo diegetico (salvo nel romanzo di Coe, dove le fotografie sono volutamente narrate e il destinatario della narrazione, pur all'interno della diegesi, si affianca al lettore esterno), mentre nel mondo della finzione letteraria esistono solo l'immagine fotografica “fisica” e le memorie traumatiche di cui sono portatori i personaggi. Questo fatto produce un'apertura della triangolazione del rapporto ekphrastico all'autore, il quale si può nascondere a seconda dei casi dietro le spalle del narratore o di uno dei personaggi, laddove la narrazione è focalizzata su di loro. Salvo il caso specifico di *The Rain Before it Falls*, dove il lettore si affianca ad un destinatario interno dell'*ekphrasis*, il rapporto di triangolazione può essere raffigurato in questo modo:

¹²⁵ MITCHELL W. J., *Picture Theory* cit., pp.164-165.



Tale osservazione si ritrova anche nelle parole dello stesso Cometa che non manca di rilevare:

E' opportuno distinguere tra le diverse forme di sguardo che possono attivarsi intorno a un'immagine [...]: lo sguardo intradiegetico dell'osservatore o degli osservatori, quello extradiegetico del lettore e quello dello scrittore i quali, si badi bene, spesso si sovrappongono e operano per altro in due direzioni: da un lato sul fronte della *ricezione*, dell'effetto che l'immagine fa su chi la guarda, dall'altro come *proiezione* di chi guarda nell'immagine, sia esso un osservatore intradiegetico o extradiegetico.¹²⁶

¹²⁶ COMETA MICHELE, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale* cit., p. 107.



Per considerarsi una “pratica sociale”, come afferma Mitchell, l'*ekphrasis* deve essere considerata nel suo processo come funzione, non come prodotto esistente a sé. Il fatto che il narratore e il destinatario di tale processo si collochino dentro o fuori il mondo diegetico è dunque di secondaria importanza rispetto al fatto, invece necessario, che esistano i tre elementi indispensabili del patto ekphrastico: colui che narra l'immagine, colui che riceve la narrazione, l'immagine a cui fa riferimento l'*ekphrasis*. Cometa a tal proposito afferma:

E' il patto tra due (o più) sguardi quello che rende possibile l'*ekphrasis*. [...] Perché si dia un'*ekphrasis* è necessario che il narratore e lo spettatore, qualunque sia la loro collocazione nella finzione o nella realtà, decidano di abbandonarsi all'immaginazione, di lasciarsi coinvolgere in uno sguardo comune. E' solo nell'immaginazione che i due momenti dell'*ekphrasis* si lasciano – sia pure solo provvisoriamente – cogliere insieme. La caratteristica fondamentale dello sguardo ekphrastico è quella di trascendere le reali potenzialità dello sguardo naturale, di potenziarlo, semmai, oltre l'umano. Sappiamo che l'*ovvio* del verbale è insieme l'*ottuso* del visuale, per usare un'endiadi di Barthes. E viceversa. Tuttavia nel patto ekphrastico riusciamo a vedere, sia pure per un solo momento epifanico, contestualmente aspetti altrimenti inconciliabili: l'*ovvio* e l'*ottuso* insieme.¹²⁷

La riflessione sul patto ekphrastico, oltre che dare conto della sua valenza come

¹²⁷ *Ivi*, p. 67. Enfasi nostra.

strategia retorica per la narrazione di storie traumatiche, rende evidente l'implicazione con la teoria dell'intermedialità e ancor più con l'idea avanzata da Liliane Louvel di poter configurare un *tiers pictural* virtuale nella mente del lettore, attore e destinatario del “ménage a trois” ekphrastico.

2.5.3. TROPO FOTOGRAFICO E MOVIMENTO.

Anne Whitehead ha scritto che nei romanzi traumatici si ricorre spesso al tropo del fantasma perché “the ghost represents an appropriate embodiment of the disjunction of temporality, the surfacing of the past in the present¹²⁸”. Le fotografie, per nulla distanti dal tema del fantasma, costituiscono un'isotopia tematica alternativa: incorporano nel tempo presente della narrazione frammenti del passato; sono immagini periferiche che creano una tensione che mette in moto un processo di riscoperta che va da ciò che vi è rappresentato al soggetto che le osserva e ricorda.

Il movimento che si stabilisce nei confronti della fotografia in questi romanzi si sviluppa in più direzioni, tanto a livello narrativo quanto a quello metaforico. Nel primo caso ci troviamo di fronte a spostamenti veri e propri dei personaggi nello spazio per recuperare informazioni, ottenere ulteriori documenti, cercare prove della veridicità delle informazioni: in *The Rain Before it Falls*, la nipote va e viene da Londra con le figlie per recuperare i nastri ed ascoltarli, essa non riesce a starvi lontana perché sente visceralmente il richiamo degli eventi e della narrazione di Rosamund; in *Obasan*, Naomi raggiunge la zia per la morte dello zio e là viene in possesso della fotografia della madre e dei documenti dell'altra zia militante; in *Burning In*, Martine, scoperto il segreto celato nella fotografia, vola a Berlino alla ricerca della sorellastra Lotte; in *The Last Magician*, gli spostamenti stessi sono parte vera e propria dell'esperienza del trauma; Charlie vaga per Sydney alla ricerca di Cat, Lucy da Londra vola a Sydney dopo esser stata male di fronte alla visione di un'opera di Charlie; qui i movimenti da

¹²⁸ WHITEHEAD ANNE, *Trauma Fiction* cit., p. 6.

un punto all'altro del pianeta, e all'interno della capitale australiana rappresentano spazialmente i movimenti verso la conoscenza o l'amnesia.

Esiste una correlazione tra i movimenti, le fotografie e lo spazio fisico: quanto più i movimenti dei personaggi si spostano verso il luogo del trauma, tanto più si delinea un loro avvicinamento a quell'evento/*quid* cui la fotografia indica deitticamente, e tanto più aumenta la presa di conoscenza e la possibilità di *working through* del trauma. Questa correlazione è parte dell'aspetto metaforico del movimento associato alle fotografie, essendo l'altro quello vero e proprio dentro la fotografia e dentro se stessi. Il viaggio di riscoperta dei personaggi è un viaggio dentro alla propria soggettività, la quale si costruisce solo con l'esperienza dell'Altro, un Altro che nella maggior parte dei casi ha legami di sangue col/con la protagonista della narrazione. Posta la posizione eteropatica come postulato della narrazione traumatica, non è possibile delineare i confini tra il soggetto traumatizzato e il testimone perché "we are implicated in each other's trauma"¹²⁹ e perché non è possibile una "narrazione"/esternazione del trauma senza implicare l'esistenza di un testimone.

2.5.4. VALORE ETICO PER IL LETTORE.

Meritano un'ultima attenzione, anche se non sono questioni centrali di questo lavoro, alcune considerazioni sul valore etico di narrare traumi parzialmente o totalmente "inventati"¹³⁰ e sull'importanza e il posizionamento del lettore in questi casi. José M. Yebra in un saggio dedicato al trauma dell'omosessualità in *The Line of Beauty* di Alan Hollinghurst afferma¹³¹:

¹²⁹ CARUTH CATHY, *Unclaimed Experiences: Trauma, Memory, Narrative* cit., p. 24.

¹³⁰ Si veda il testo di GIGLIOLI DANIELE, *Senza Trauma*, Quodlibet, Roma, 2011.

¹³¹ YEBRA JOSÉ M., "Ethics, Aesthetics and Gayness in *The Line of Beauty*" in *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2011. pp. 184-5

trauma fiction is a relational phenomenon, a testimonial practice that escapes the logic of classic realism [...] Although, obviously, it is the victim who bears witness to trauma, the traumatic text implicates witnesses and readers or listeners in a complex and ethical process. Yet, I do not think, as some critics do, that second-hand testimonies are as good as first-hand ones. On the contrary, as Kali Tal argues, the traumatic event “must be experienced first-hand, not vicariously... or mediated through any textual conduit (Horvitz, *Literary Trauma*, p. 6)” Still, the role of the reader or listener should not be underestimated. In fact [...] the aim of trauma fiction can only be accomplished through the interaction of the addresser and the addressee, in the case of fiction, the one who reads and understands. Trauma literature is not necessarily a healing artefact [...] but one that boosts integration and empathy. This is why its aesthetic character cannot be dissociated from its ethical dimension. In that sense, as Adami argues “the novel’s impact on the reader is often more important than the accuracy of the facts narrated (Adami, *Trauma Studies and Literature*, p.91)

Nelle parole di Yebra emergono le due diverse posizioni dei critici, a cui abbiamo fatto riferimento nella prima parte di questo lavoro, ovvero quella di coloro che sostengono il modello dissociativo e quella di coloro che sono più propensi all'accettazione di forme “infedeli” di narrazione, come Ann Kaplan, la quale ha affermato che questi tentativi, per quanto inefficaci di fronte alla volontà di rappresentazione del trauma, “may partly achieve a certain “working through” for the victim. It may also permit a kind of empathic “sharing” that moves us forward, if only by inches¹³²”.

Nel caso dei romanzi presi in considerazione, escluse le esperienze personali di Kogawa e Juchau che possono essere ascritte a quelle che Marianne Hirsch chiama rielaborazioni postmemoriali, avendo loro stesse ereditato storie traumatiche affini, ma non uguali, a quelle evocate nei loro romanzi, le prove di Turner Hospital e Coe si situano in un regime di totale finzionalità. Se i primi romanzi – *Burning In* e *Obasan* - oltre che esempi di *postmemories* e *historiographic metafiction*¹³³, rappresentano il luogo di convergenza tra il trauma collettivo (rappresentato dall'inserzione di eventi storici nei romanzi) e quello individuale (ed in questi casi finzionale come la perdita

¹³² KAPLAN ANN E., *Trauma Culture - The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers University Press, 2005, p.37.

¹³³ HUTCHEON LINDA, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, 1988.

della madre di Naomi, la storia di Lotte), dove il ricorso alla fotografia è funzionale alla narrazione, essendo questa un medium che si colloca nella posizione in cui dialogano individuale e collettivo, *punctum* e *studium*; i romanzi di Turner Hospitale e Coe, essendo frutto dell'immaginazione, potrebbero risultare per questo più sospetti e discutibili.

Tuttavia, benché possa esservi eticamente qualche riserva nei confronti di quei romanzi che narrano traumi totalmente finzionali, anche questi hanno una loro valenza importanza nell'elaborazione dei traumi e, come nelle rielaborazioni postmemoriali, una funzione apotropaica che si sviluppa a partire dalla condivisione della memoria e la produzione di un trauma vicario. Come scrive Laurie Vickroy:

the trauma narratives engage readers in a number of important social and psychological issues. First, these works attest to the frequency of trauma and its importance as a multicontextual social issue [...] Second, trauma narratives raise questions about how we define subjectivity as they explore the limits of the Western myth of the highly individuated subject and our ability to deal with loss and fragmentation of our lives. Third, the dilemmas experienced by characters in such narratives confront us with many of our own fears – of death, of dissolution, of loss, of control – and provide a potential space within which to consider these fears. Lastly, trauma writers elucidate the dilemma of the public's relationship to the traumatized, made problematic by victims' painful experience and psychic defenses that can alienate others, and by the public's resistance.

Geoffrey Harman suggests the trauma writer's task: to help readers discover their own sympathetic imaginings of humanity in extremis.¹³⁴

Per questa ragione la lettura critica di questi romanzi, così come il *working through* per i protagonisti della diegesi, rappresenta la possibilità per il lettore/testimone di divenire a sua volta un agente etico. Si delinea in tal modo l'importanza della *Trauma Fiction* non soltanto come “terapia” e modalità di riflessione per l'autore, ma anche come “funzione morale” per il lettore che, attraverso questi testi, riesce a riscoprire le proprie fantasie d'indulgenza nelle raffigurazioni di un'umanità all'estremo.

¹³⁴ VICKROY LAURIE, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction* cit., p. 2.

3. INTERMEDIALITA' MANIFESTA.

Se l'immagine è venuta a provocare la scrittura, la scrittura a sua volta ha condotto quell'immagine altrove, in quell'altrove ipotetico che il pittore non dipinse. La storia provocata dal visibile ha afferrato il Ciò-che-si-vede per vagare a suo piacimento nel territorio che l'artista ci tacque, quello che avrebbe potuto dipingere o fotografare ma che elise. "L'anima s'immagina quello che non vede", dice Leopardi. Il territorio della scrittura è l'immaginazione che va oltre l'immagine; è il racconto delle figure ma anche il loro rovescio e la loro moltiplicazione, il racconto ignoto che le circonda.¹

in lives shaped by exile, emigration and relocation [...] photos [...] provide some illusion of continuity over time and space.²

3.1. UN NUMERO RIDOTTO DI TESTI.

La prima constatazione da fare in merito allo studio dei romanzi di finzione che presentino delle fotografie al loro interno è relativa al loro numero ridotto, pur a fronte dell'analisi di un corpus letterario piuttosto esteso – le letterature anglofone degli ultimi due decenni.

¹ TABUCCHI ANTONIO, *Racconti con figure*, Sellerio, 2011, p.9.

² HIRSCH MARIANNE, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, 1997, p. XI.

Questo dato è piuttosto curioso e sembra essere sintomatico di un paradosso alla base di questi romanzi: ad un maggiore coinvolgimento del lettore, condotto attraverso la condivisione visiva delle immagini nel testo, sembra coincidere una maggiore difficoltà di ricezione e comprensione dell'elaborazione traumatica avanzata dal romanzo. Come si vedrà nelle analisi che seguono, infatti, la combinazione tra letteratura e fotografia, quando quest'ultima mantiene la sua natura visuale e non è incorporata nel testo tramite l'*ekphrasis*, è più elusiva e ciò fa insorgere necessariamente problemi di decodifica. E' quindi necessaria una maggior apertura e accettazione nei confronti dell'oscurità e dell'apparente impenetrabilità che sembrano generare i testi; eppure, proprio queste difficoltà interpretative possono condurre a migliori elaborazioni della memoria traumatica. Lontani dal voler istituire una classifica di merito, non si può, infatti, non tenere in considerazione il fatto che proprio l'iniziale impenetrabilità di questi romanzi e la difficoltà che ne segue a dipanarne il significato hanno lo scopo di mettere in luce la complessità insita nel tentativo di rappresentare il trauma, oltre che rafforzare lo stesso questionarsi sulla sua vera e propria rappresentabilità e la necessità di testimoniarlo.

3.1.1 INSTABILITA' DI GENERE

L'intero lavoro è stato condotto su romanzi di finzione, su testi cioè che, pur narrando eventi traumatici e pur affrontando questioni relative all'esistenza personale degli scrittori, lo abbiano fatto inventando delle storie, creando un universo diegetico dove le azioni e i pensieri dei personaggi non avessero nulla a che fare con quelle reali³.

³ Per una trattazione del rapporto tra mondo della *fiction* e mondo reale si veda PAVEL THOMAS G., *Mondi d'invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino, 1992 [ed. originale: *Fictional Worlds*, Harvard College, 1986]. Pavel si oppone e considera limitativi gli assunti autoreferenziali del testo di concezione strutturalista: "lo scientismo strutturalista manca di considerare l'*aspetto semantico* dei testi, riducendoli alla loro dimensione linguistica e rinnegando il loro potenziale a parlare di mondi esterni ad essi" (ANDREA CAROSSO, "Nota introduttiva"). Conferendo pieno diritto ontologico ai mondi di invenzione, egli dà alla fiction la possibilità di farsi specchio della realtà e portavoce di valori etici, ma anche legittima, secondo la nostra ottica, la possibilità di inserire in un mondo possibile delle fotografie create nel mondo reale, senza per questo creare attrito e conflitto.

Tuttavia, il ricorso alla fotografia e alla sua inserzione materiale rischia qui di problematizzare il genere della *fiction*. Se infatti il ricorso alle immagini non ha comportato problemi dal punto di vista dei romanzi ekphrastici, potendo esse essere descritte a partire da invenzioni nella mente dell'autore; qui la loro produzione fisica ed extradiegetica problematizza la percezione dei livelli diegetici e conseguentemente il rapporto, ad esempio, tra *fiction* e *non fiction*.

Hortskotte e Pedri, a tal proposito, hanno affermato:

The lively current debates on photography and literature have drawn attention to the increasing presence of photographic images not only in the classic genres of illustrated nonfiction, such as (auto-)biography, historiography, and memoir writing, but also within the area of fictional writing in a stricter sense. As a result, the exact delimitations of fictional and nonfictional writing become increasingly blurred. Because of the photograph's persistent use as documentary evidence, the presence of photography in literature almost automatically challenges accepted distinctions between fiction and nonfiction⁴.

Si può verificare anche il caso opposto, quello cioè in cui le fotografie, inserite nel testo, vengono da questo fagocitate e trasformate in elementi appartenenti al mondo diegetico:

In a paradoxical movement, photographs, when taken out of their original contexts and included in a fictional narrative, become fictional themselves. Inversely, the narrative is ostensibly turned toward the real (i.e., it is substantiated). Analyses of photography in *fiction* thus need to distinguish carefully between photography's evidentiary moment and the photograph's function within a literary narrative.⁵

Sull'ambivalenza del valore documentario della fotografia e quello testimoniale della scrittura, e la conseguente difficoltà di imporre dei limiti tra verità e finzione, si è

⁴ HORSTKOTTE SILKE, PEDRI NANCY, "Introduction: Photographic Interventions", *Poetics Today*, Vol. 29, Issue 1, Spring 2008, p. 8.

⁵ *Ibid.*

interrogato molto anche il mondo delle arti visive, dove si trovano numerosi artisti che hanno esplorato questo discorso: si pensi al progetto *Sputnik* di Joan Fontcuberta, dove l'artista produce tutta una serie di fotografie e documenti di un'inventata missione spaziale; all'archivio di The Atlas Group; al *Fae Richards Archive* creato da Zoe Leonard e al lavoro di Alexandra Mir; o in particolare a Thomas Demand, il quale ha ricostruito con del cartone alcuni luoghi storici importanti in maniera tanto precisa da farne poi circolare delle fotografie di grande formato, le quali non riescono in alcun modo a testimoniare la finzione della messa in scena.

La persistenza della concezione dello statuto di verità della fotografia è oggetto di perplessità anche per Marita Sturken e Lisa Cartwright:

It is a paradox of photography that although we know that images can be ambiguous and are easily manipulated or altered, particularly with the help of computer graphics, much of the power of photography still lies in the shared belief that photographs are objective or truthful records of events. The use of photographs as reliable documents in courtrooms and on passports and other official documents attests to how photographs are perceived to be truthful records of the real world⁶.

Tale difficoltà è tanto più reale qualora si consideri che a tutt'oggi è ancora piuttosto complesso, se non addirittura impossibile, come afferma Stanley Cavell, definire esattamente quale sia la natura della relazione tra fotografia e reale, ovvero definire il "fotografico":

We might say that we don't know how to think of the connection between a photograph and what it is a photograph of. The image is not a likeness; it is not exactly a replica, or a relic, or a shadow, or an apparition either, though all of these natural candidates share a striking feature with photographs—an aura or history of magic surrounding them⁷.

⁶ *Ivi*, p. 14.

⁷ CAVELL STANLEY, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Viking, New York, 1971, pp. 17-18.

Preso atto delle problematiche relative alla definizione di *fiction* nei confronti dei romanzi che incorporano le fotografie, si sono individuati per questa parte di studio i seguenti romanzi: *Double Negative*⁸ di Ivan Valdislavic (che si accompagna al catalogo *TJ* del celebre fotografo sudafricano David Goldblatt), *I Could Read the Sky*⁹ di Timothy O'Grady (con la collaborazione del fotografo Steve Pyke) e *Extremely Loud & Incredibly Close*¹⁰ di Jonathan Safran Foer.

3.1.2. DOUBLE FICTION E INTERMEDIAL CRITICISM.

Mentre nel capitolo precedente ci si è avvalsi principalmente delle teorie sulla memoria e l'*ekphrasis*, andando a definire questa figura retorica come analoga al rapporto che si instaura con gli eventi traumatici, qui è necessario ricorrere ad una riflessione sui rapporti che regolano i legami tra testo e fotografia: ci troviamo sempre di fronte a dei prodotti interartistici, intermediali, ma siamo all'estremo opposto della scala delle combinazioni, non ci troviamo più di fronte ad un'*intermedial reference*, ma ad una *media combination* e ciò richiede necessariamente l'adozione di differenti spunti critico-teorici, oltre che di prestare attenzione ad alcune differenti questioni. Come fa notare Markku Lehtimäki:

On a certain level, of course, there appears to be a crucial difference between verbal and visual representation. The linguistic sign, as defined by Saussure, has no natural relation to any object in the real world, for this relationship is purely arbitrary, or culturally constructed. Thus the type of

⁸ VLADISLAVIC IVAN, *Double Negative*, Contrasto, 2010

⁹ O'GRADY TIMOTHY (& STEVE PYKE), *I Could Read the Sky*, The Harvill Press, 1998.

¹⁰ FOER SAFRAN JONATHAN, *Incredibly Close & Extremely Loud*, Penguin, 2006.

sign used in verbal or linguistic representation is usually *symbolic* as opposed to an *iconic* sign, which shares, through resemblance, some traits with whatever it signifies. We may note that visual artifacts differ from written texts in various ways: on the level of material production, on the level of reception and interpretation, and so on¹¹.

Innanzitutto bisogna tenere in considerazione la materialità e la modalità di “rappresentazione” del mondo - simbolica e culturalmente costruita del linguaggio verbale e indicale della fotografia: tali aspetti si ripercuotono infatti sull’identificazione di diverse strategie di integrazione icono-testuale. Infatti, che le fotografie siano pubblicate a parte al testo, o che vi siano incluse, che siano incorporate nella narrazione o funzionino solo da controcanto, diversi saranno il posizionamento e la ricezione dell’artefatto da parte del lettore e diversa la sua responsabilità nell’interpretazione del testo. Basti pensare, a titolo esemplificativo, ai testi di W. G. Sebald:

when photography and text are juxtaposed in the Sebaldian manner, the reader becomes to a large extent responsible for their integrative interpretation so that the role of the recipient is self-consciously foregrounded.¹²

Qui, l’interpretazione che nasce dalla congiunzione tra testo e immagine deriva dal lavoro di decodifica che compie il lettore e non, come ad esempio nel caso delle *ekphrasis*, dalla mediazione che ne fa il narratore per il tramite del personaggio osservatore.

In secondo luogo, se si parte dal presupposto che le fotografie in sé non narrino nulla, ma debbano essere calate nel tempo e messe in movimento attraverso la scrittura, come suggeriva John Berger, non bisogna correre il rischio di ridurre il rapporto tra

¹¹ LEHTIMÄKI MARKKU, “The Failure of Art: Problems of Verbal and Visual Representation in *Let Us Now Praise Famous Men*” in GRISHAKOVA MARINA, RYAN MARIE-LAURE, *Intermediality and Storytelling*, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/NY, 2010, p.187.

¹² HORSTKOTTE SILKE, “Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron”, *Poetics Today*, Vol. 29, Issue 1, Spring 2008, p.62.

fotografia e testo ad un rapporto gerarchico, dove il secondo domina il primo, né tantomeno quello di ridurre la fotografia ad un testo. Come auspica Marsha Bryant nell'introduzione al suo testo *Photo-textualities – Reading Photographs and Literature*, testo pioniero che “focuses on books that juxtapose photographs and literary language and on the implications that such border-crossing texts hold for critical practice¹³”:

rather than conceive of the visual and verbal portions of [this] photo-text as images and captions, we might turn to Mary Ann Caws's model of *interference*: “The mutual interference of two objects, a visual and a verbal one, involves a dialogue, which the reader or observer enters into and sponsors, and which with other dialogues forms part of a more general conversation”. Conjuring up the metaphor of radio transmission – in which two simultaneously received stations are both distinguishable and inseparable – this model avoids what W. J. T. Mitchell calls our culture's “compulsion to conceive of the relation between words and images in political terms, as a struggle for territory, a contest of rival ideologies”. Unlike the image/caption model, interference neither marginalizes one textual component, nor draws rigid boundaries between literature and photography¹⁴.

In alternativa si può parlare di “infinite relation”, come fa Lilian Louvel:

this also can be called “the infinite dialogue” in which the two media are engaged on the mode of an oscillation. At the same time it creates a rhythmic effect, a flux passing from one medium to the other, a dynamic fluid movement passing between the arts of space and the arts of time. Nothing remains fixed, everything has to be apprehended as a living relationship, a transaction, a negotiation that takes place in the reader's mind.¹⁵

Accettando il modello di interferenza (o negoziazione) iconotestuale, esso non verrà

¹³ BRYANT MARSHA, “Introduction”, *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, University of Delaware Press, Newark, 1996, p.11

¹⁴ *Ivi*, p. 14.

¹⁵ LOUVEL LILIANE, “Introduction: The Eye in the Text or the Infinite Relation”, *European Journal of English Studies*, Vol. 4, Issue 1, 2000, p. 3.

tuttavia studiato dal punto di vista della sua formazione, quanto da quello della sua funzionalità nei confronti della narrazione della memoria lacerata. L'effetto di sfasatura e sfocatura che si crea infatti tra fotografie e testo, l'impossibilità dell'artefatto di definire e rappresentare direttamente la ferita cui deitticamente indicano testo e immagini (che in altre parole potremmo chiamare il mancato contatto con la realtà), l'impossibilità (in O'Grady) di poter ancorare la fotografia al testo, così come la ripetitività e l'effetto di saturazione prodotto delle fotografie (in Foer), sono proprio le caratteristiche perturbanti che avvicinano la narrazione intermediale a quella traumatica. Ciò fa sì che si possa parlare qui, come per l'*ekphrasis* nel capitolo precedente, di una paradossale aderenza strutturale di queste narrazioni intermediali rispetto all'esperienza e all'esternalizzazione del trauma. Infatti, proprio quei testi che ripropongono la frustrazione che nasce dall'impossibilità di descrivere esattamente gli eventi e che narrano traumi e lacerazioni parlando *di* e *non mostrando* traumi e lacerazioni, si rivelano essere quelli che più costruiscono un "effetto di reale", così come è stato proposto da Barthes nell'omonimo saggio raccolto ne *Il brusio della lingua*¹⁶.

In terzo luogo, come per i romanzi precedenti, se i traumi non si possono "rappresentare" per loro stessa natura, allora sono necessarie delle soluzioni che mettano in scena questa frustrazione. Tra queste, una può essere quella di proporre una narrazione al cui centro vi sia il ricorso a strategie narrative, o a comportamenti patologici da parte dei personaggi, incentrate sull'accumulo di dettagli, immagini e informazioni. Attraverso infatti la frustrazione che nasce dall'impossibilità di porre fine a questo accumulo si narrativizza l'ossessione per il bisogno di avvicinarsi al "reale" traumatico. Questo sarà il caso di *I Could Read the Sky* e, soprattutto, di *Extremely Loud*

¹⁶ "Semioticamente, il 'dettaglio concreto' è costituito dalla collusione diretta di un referente e di un significante; il significato è espulso dal segno [...]. È quella che potremmo chiamare l'illusione referenziale. La verità di questa illusione è la seguente: [...] proprio nel momento in cui quei dettagli dovrebbero denotare direttamente il reale, non fanno altro, senza dirlo, che significarlo; il barometro di Flaubert, la porticina di Michelet non dicono insomma nient'altro che questo: noi siamo il reale; così, è la categoria del 'reale' (e non i suoi contenuti contingenti) ad essere significata; in altri termini, proprio la carenza del significato avvantaggio del solo referente diventa il significante stesso del realismo: si produce un *effetto di reale*." BARTHES ROLAND, "L'effetto di reale", *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino, 1988, p.158.

& *Incredibly Close*, dove la collezione di immagini e fotografie che Oskar raccoglie nelle sue peregrinazioni per New York, quanto più aumenterà, tante meno informazioni capaci di avvicinarlo al padre rivelerà. Paradossalmente, solo nel momento in cui Oskar abbandonerà la ricerca e guarderà le fotografie con l'occhio dell'immaginazione e della scrittura, solo quando cioè cesserà di voler ricostruire dettagliatamente il passato attraverso le sue tracce e i suoi frammenti, ma lascerà libera di scorrere la propria fantasia, solo allora riuscirà a comprendere il valore apotropaico delle immagini e venire a patti con il proprio trauma.

Un altro importante elemento da tenere in considerazione è il rapporto tra i personaggi intradiegetici e le fotografie riproposte accanto o nella narrazione. Tra i tre romanzi scelti, infatti, solo in *Extremely Close & Incredibly Loud* i personaggi intradiegetici sono consapevoli dell'esistenza delle fotografie; in *I Could Read the Sky* queste ultime sono distanti dal mondo del protagonista, mentre nel romanzo di Vladislavic, non solo appartengono al mondo extradiegetico, ma non sono nemmeno riprodotte all'interno del testo, bensì in un catalogo separato che lo accompagna. Le fotografie, inoltre, sono spesso frutto del lavoro autonomo di un fotografo (David Goldblatt per Vladislavic e Pyke per O'Grady) distinto dall'autore, lavoro che può essere concepito a prescindere dal testo (come è il caso di Vladislavic) o in congiunzione con lo scrittore (come avviene invece per O'Grady).

Infine, la messa a dialogo di fotografie e testo dovrebbe promuovere, da parte del lettore, una "pictorial reading" dell'artefatto interartistico in grado di far sorgere un "pictorial third". Quest'ultimo è definito da Lilian Louvel nei seguenti termini:

my "pictorial third" designates the in-between image conjured by a "pictorial reading," that is, one in which word and image combine and intermediality fully plays its role. This in-between image floats in the reader's mind in the same way as Descartes's "images in the air." The pictorial third is a phenomenological event, a visual movement produced in the viewer-reader's mind by the passage between the two media. It is a virtual image engineered by the text and reinvented by the reader; it will never exactly coincide with the narrator's.

In between word and image, in the mind's eye or on its interior screen, the "pictorial third" is more present when the image figures in the text and when it is a photograph, thought to be closer to extratextual reality.

Sebald systematically uses it to produce a destabilizing reading effect, to interrupt the text, to enhance its vividness but also to reduce the free play of imagination. There ensues a recognition effect when the viewer/reader identifies the photograph as corresponding to the ekphrastic passage and/ or a moment of doubt as to the ontological status of the photograph: the viewer/reader wonders where it comes from, from which archive, and if it is really the one described in the text. This triggers more fiction, what I call “double fiction”, that runs parallel to a text’s, adding a critical fictional effect to the text being read. “Double fiction” is, first, of a metatextual nature (and an intermedial one at that); it belongs to a genre different from that of the actual fiction represented. Second, it creates another, visual text which links its apparitions together into a visual network projected upon the written text. This turns the reader into a viewer who has to resort to specific photographic criteria to encompass the whole iconotext. The visual reading experience gives the text a hybrid aspect.¹⁷

La presenza delle fotografie nei romanzi problematizza il ruolo del lettore, perché se da un lato egli viene maggiormente incluso nella costruzione del senso del libro potendo fruire direttamente delle immagini fotografiche, le quali sono tendenzialmente recepite come più vicine al mondo extradiegetico, dall’altro, proprio per la percezione della frattura tra testo e immagine e tra mondo diegetico (creato dal testo) e mondo extradiegetico (di creazione della fotografia), vive un costante senso di destabilizzazione e disorientamento. Proprio questa frattura, che tende ad allargarsi o risanarsi a seconda che nel testo si trovino più o meno dettagli in grado di collocare l’immagine nel giusto archivio, va ad istituire quella che Louvel chiama “double fiction”, la quale non è altro che lo spazio di incontro tra testo e immagine, lo spazio intermediale in cui si incontrano autore e lettore. I romanzi scelti, presentandosi, pur nelle diverse declinazioni iconotestuali, come esempi di “double fiction”, saranno dunque oggetto di quella che Louvel chiama *critica intermediale*, ovvero di un’analisi che non si limita alle specificità dei due media, ma che cerca di mettere a fuoco il risultato che nasce dal loro dialogo. E’ possibile identificare un certo parallelismo tra le modalità con cui si istituisce questo spazio intermediale e quelle con cui si cerca di evocare il trauma attraverso l’iconotesto e ipotizzare di conseguenza una certa

¹⁷ LOUVEL LILIANE, “Photography as Critical Idiom and Intermedial Criticism”, *Poetics Today*, Vol. 29, Issue 1, Spring 2008, pp. 45-46. Enfasi nostra.

similitudine, o addirittura sovrapposizione, tra questi due “spazi” virtuali.

3.2. IVAN VLADISLAVIC & DAVID GOLDBLATT, *DOUBLE NEGATIVE/TJ*.

Il romanzo di Ivan Vladislavic è stato originariamente pubblicato nel 2010 dalla casa editrice Contrasto, nota per le sue edizioni fotografiche, come accompagnamento ad un catalogo fotografico di Goldblatt che raccoglie le fotografie scattate a Johannesburg tra il 1948 e il 2010. Prossimamente ne è prevista invece la pubblicazione singola, disgiunta cioè dall'apparato iconografico di Goldblatt. Queste vicende editoriali sono molto importanti perché mettono in luce come il romanzo possa essere preso in considerazione sia come testo autonomo (e in questo caso può essere allineato ai romanzi a intermedialità celata che incorporano la fotografia nel testo nella forma dell'*ekphrasis* o della riflessione filosofico-teorica sui limiti della visione fotografica) sia come elemento congiunto al catalogo fotografico (e configurarsi in questo senso come iconotesto e alludere alle possibilità di significazione intermediale tipica delle *photo-fictions*). In questo caso si è optato per analizzarlo nella sua forma originaria, cioè in congiunzione all'apparato iconografico con cui è stato pubblicato.

3.2.1. STRUTTURA TESTUALE.

Il romanzo è strutturato in tre parti, tre movimenti o episodi, che si situano in tempi diversi: *Available Light*, *Dead Letters* e *Small Talk*. Nella prima sezione, ambientata negli anni '70, si viene a conoscenza, tramite il protagonista Neville, del famoso fotografo Saul Auerbach, ispirato alla figura di David Goldblatt. Il giovane confuso e sfiduciato Neville, su invito del padre, si trova ad uscire un giorno con il fotografo e l'amico Brookes, e a partecipare ad una specie di gioco-sfida che consiste nello scegliere casualmente, dalla cima di una collina di Johannesburg, una casa ed andare a verificare chi vi vive all'interno (“Let's pick a house from up here, where one

looks very much like another, and then go down and see what you can make of it¹⁸): Saul si ripropone di dimostrare che in ognuna di queste case si nasconde una storia da raccontare. Vengono scelte tre case: nelle prime due si trovano effettivamente dei personaggi che hanno delle storie traumatiche da narrare (i quali vengono contestualmente immortalati dalla macchina fotografica), mentre nella terza casa non viene nessuno ad aprire la porta. Tuttavia, il successo mostrato dalle prime due incursioni convince Neville e Brooks che se anche v'avessero trovato qualcuno, di certo avrebbe avuto a sua volta una (triste) storia da narrare. Nella seconda sezione, *Dead Letters*, dopo aver scoperto che Neville, adulto, è diventato fotografo e ha vissuto per alcuni anni a Londra da dove ha mantenuto con la terra natale un unico contatto tramite le lettere inviategli dalla madre contenenti stralci ritagliati di giornali e piccole storie ignorate dai più, assistiamo al suo rientro post-1994 in Sudafrica e al suo rinnovato desiderio di dare una risposta, a distanza di anni, alla sfida a cui ha partecipato nell'adolescenza. A tal scopo ritrova la terza casa (in un ambiente ormai modificato dall'evoluzione edilizia) e scopre che vi vive una donna che conserva le lettere che l'ex inquilino, un rifugiato ora deceduto, non è riuscito a consegnare quando lavorava come postino. Questo infatti, medico di professione, ma costretto a trovare un lavoro alternativo come postino essendo un rifugiato, non riuscendo a decifrare gli indirizzi sulle buste da consegnare, ma consapevole dell'importanza del loro contenuto, piuttosto di riconsegnarle all'ufficio postale e perdere l'unico lavoro possibile, ha scelto di salvarle in una valigia e lasciarle alla proprietaria di casa. La terza parte, infine, è una lunga intervista che Neville, ormai celebre fotografo, rilascia ad una giovane giornalista e che contiene una riflessione sul suo lavoro e sulle ragioni che lo hanno spinto a praticare la fotografia, ovvero la necessità di fermare lo scorrere del tempo per soffermarsi su ciò che lo circonda e riprendere coscienza del passato che lo ha formato:

The gist. It's always the gist, isn't it? We're left with so little to go on. Only the present is full enough to seem complete, and even that is an optical illusion. The moment is bleeding off the page. We live on the precipice of our perceptions. At the edge of every living instant, the world shears away

¹⁸ VLADISLAVIC IVAN, *Double Negative*, Contrasto, 2010, p .46.

like a cliff of ice into the sea of what is forgotten¹⁹.

Il mondo cambia così velocemente – e la situazione in Sudafrica ne è un esempio particolarmente illuminante – che, a meno che non ci si fermi in qualche modo, si rischia di perderne il senso. La fotografia per Naville è quindi pretestuale, è uno strumento per osservare il mondo, non perché ne registra delle forme, quanto perché impone la necessità di fermarsi a guardare e di cercare di andare oltre le apparenze.

3.2.2. COSTRUZIONE PER RICORRENZE ED ECHI.

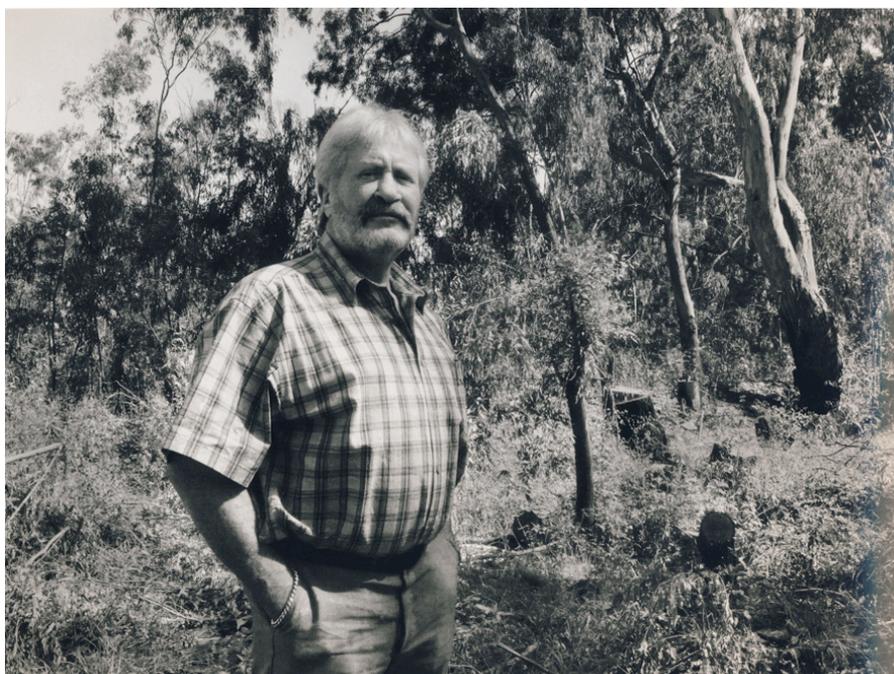
La struttura del romanzo e i temi che vi vengono affrontati mettono da subito in luce il carattere metatestuale del testo e la sua costruzione per ricorrenze: le *dead letters* non recapitate che Neville ritrova nella terza casa della sfida, ad esempio, richiamano da un lato le lettere che gli spediva la madre mentre viveva a Londra e dall'altro l'esistenza delle storie non raccontate, non “consegnate”, delle persone che incontra con Saul all'interno delle tre case. Allo stesso modo, il fatto che il postino non fosse in grado di decodificare gli indirizzi – la grafia – sulle lettere permette di accostare queste ultime a delle “immagini” e quindi di agganciarsi al discorso sul loro utilizzo come “frammento” di memoria e scambio articolato relativamente al romanzo *Obasan*. I riferimenti alle contromemorie e alle memorie abbandonate, *dead*, nascoste, vanno a loro volta ad istituire una sorta di parallelismo con il lavoro fotografico di Goldblatt, un lavoro fortemente proiettato verso la necessità di testimoniare e raccontare le storie del popolo sudafricano. Il romanzo, infatti, benché concepito come testo autonomo, è stato scritto da Vladislavic a partire dall'osservazione delle fotografie di Goldblatt, perciò oltre che esservi metodologicamente parallelo, ne rappresenta anche una sorta di commento. Si trova scritto in una recensione firmata da Ralph Goodman²⁰:

¹⁹ *Ivi*, p. 153.

²⁰ <http://slipnet.co.za/view/reviews/twinned-texts-double-negativetj-by-vladislavic-and-goldblatt/>

Double Negative draws on *TJ* in parasitic, rather than symbiotic ways: firstly, the time-shifts reflected in Goldblatt's photographs are seen to be represented in the settings of Vladislav's text and, secondly, *Double Negative* contains a photographer-figure called Auerbach who takes photographs of subjects similar to those of Goldblatt. [...] The housing of the two volumes – *Double Negative* and *TJ* – in a single folder sets up an implicit conversation, or even confrontation, between writer and photographer. The camera, on the one hand, and language on the other, employ such different discourses that elements of contestation become inevitable.

I rapporti tra libro e immagini vanno dunque ben oltre la semplice evocazione: non solo Saul Auerbach e la sua pratica fotografica sono reminiscenti di quella di David Goldblatt, ma metatestualmente il “gioco” tra la narrazione delle storie dei personaggi che abitano le tre case scelte durante la sfida tra Auerbach, Brooks e Neville e le fotografie che di queste persone scatta Saul rimandano al rapporto tra le fotografie di Goldblatt e le sue didascalie, le quali tendono spesso a sottolineare la memoria e le informazioni celate nelle immagini. Le didascalie di Goldblatti, infatti, o descrivono minuziosamente gli eventi non deducibili dall'osservazione della fotografia (esempio 1) o semplicemente ne ipotizzano la presenza, lasciandone però oscura la sostanza (esempio 2).



Born in 1948, Hennie Gerber was sixteen when he joined the South African Police. He became a dog handler working with Security Police on the Botswana border and then served with the Murder and Robbery squad, where he 'experienced ... techniques of interrogation which included various forms of coercion and torture'.* After eight years he resigned and joined a private security company, Fidelity Guards, as Group Security Manager. On March 27, 1991 men with AK47s robbed the company's Joburg premises of R4.5 million. Gerber believed that this was a PAC operation and an inside job. He suspected an employee, Samuel Kganakga, for this and an additional theft of R60 000. When he didn't yield to questioning, Gerber had Kganakga taken to a remote gum plantation next to a mine dump where he was suspended from a tree by his feet. His genitals and hands were electrically shocked and a fire was lit beneath his head so that he would inhale smoke. Gerber, two other White ex-policemen and two Black employees questioned him. With brief respites he was suspended for about eight hours without refreshment. 'There was liquor in my car and we started drinking. During these ... interrogations alcohol is always used. No right-thinking person can act in this way without your conscience plaguing you.'* Kganakga denied all knowledge of the robberies. He was eventually taken down, shot in the shoulder by Gerber's colleague, Oosthuizen, and then shot and killed by Gerber. The body was burnt. Gerber was sentenced to twenty years imprisonment for murder. He applied for amnesty to the Truth and Reconciliation Commission on the grounds that he had acted in pursuit of the fight against terrorism. The application was refused on the grounds that there was no evidence of a political motive for the killing. Gerber served fourteen years and is now a private investigator.

*Gerber in the Truth and Reconciliation Commission, Amnesty hearing, Pretoria, June 1996

Esempio 1 –David Goldblatt, *T/J* [Didascalìa espansiva].



^ Miriam Mazibuko watering the garden of her RDP house for which she waited eight years. It has no interior walls. Her four children live with her in-laws. Extension 8, Far East Alexandra Township. 12 September 2006

Esempio 2 - David Goldblatt, *T/J* [Didascalìa evocativa].

L'idea che le fotografie non registrino i traumi esistenti, ma che ne siano comunque in qualche modo traccia rimanda a sua volta, in senso più lato, alla questione del trauma collettivo dell'apartheid sudafricana, la quale è "rappresentata" nel romanzo e nel catalogo solo indirettamente, attraverso tracce, frammenti, resti. E' possibile dire che al centro del romanzo e delle fotografie di Golblatt vi siano l'apartheid e i crimini da essa prodotti; eppure essi non sono presentati direttamente, ma unicamente nelle loro conseguenze; romanzo e fotografie, in sostanza, vi indicano deitticamente senza metterne il lettore a confronto diretto; ripropongono le cicatrici, non la ferita. La narrazione della situazione sudafricana attraverso alcuni episodi individuali slegati tra loro permette infine di istituire un parallelismo con il processo di atomizzazione e frammentazione della realtà che si realizza con la pratica fotografica.

3.2.3. TRIANGOLAZIONE TRAUMA-FOTOGRAFIA-NARRAZIONE.

L'episodio centrale per la verifica del rapporto triangolare tra trauma, fotografia e narrazione si trova nel secondo capitolo: Auerbach, Brooks e Neville bussano alla porta della prima casa scelta e incontrano l'inquilina, Veronica. Dopo aver parlato un po' privatamente con lei, Auerbach prende la macchina fotografica per scattarle la seguente fotografia:

The photograph is one of Auerbach's best. Of course, it has a special significance for me because I was there when he took it, but it is singled out by the experts too. You can look it upon the internet. They say it embodies those apparently contradictory qualities you read about on the dusk jackets of his book. The tender way the woman holds the babies, presenting them in their innocent perfection: her head is turned aside, as if to make it clear that the children are the subject of the photograph, but also showing the lovely line of her cheek and the hoop in the ear. The twins are identical, you really cannot tell the apart. The mere handfuls of their heads in the soft caps, lolling against her breast, make you fear for the slender stems of their necks. Their eyes are open, their fingers are curled, and for all their delicacy, they

look vital and ready to grow. Behind the mother, over her turned shoulder, is the snapshot of the triplets, propped on a wooden crossbeam against the iron wall. It is possible to miss that picture-within-a-picture, but once seen it looms larger, or you wish it would. It makes you bend your head to the paper, trying to get closer, although you know this distance cannot be altered. The depths of field is fixed, once and for all. The third child, the dead one, irreplaceably absent in Auerbach's photograph, persists in that smaller frame like an echo. But who can tell which child it is? The mother could say, perhaps, but she is absent too. In the circle of your eye, they all go on, living and dying, then and now²¹.

Poco prima scopriamo, attraverso il racconto riportato da Auerbach, la storia che ha appreso da Veronica: madre di tre gemelli, uno è morto soffocato durante un inverno in cui hanno tenuto accesa troppo a lungo una stufa per scaldarsi. Di lui rimane quell'unica fotografia che appare "picture-within-a-picture" nella fotografia di Auerbach. Si tratta di un *punctum* che nasce dal conflitto tra la presenza della madre con due gemelli in braccio e una fotografia *mise en abyme* che riproduce la stessa madre, ma con tre bimbi. La ragione dell'assenza di un bambino nella fotografia scattata da Auerbach non è esplicabile tramite la sola osservazione dell'immagine (qui riproposta solamente in versione ekphrastica), ma nasce dal rapporto di questa col testo e la narrazione memoriale che la ripropone. Il trauma della perdita di un figlio è lì nell'immagine, ma non è visibile. Questa fotografia, a differenza di quelle incontrate nel capitolo precedente, non è vernacolare, ma rappresenta un ritratto fatto da un fotografo professionista. Tale differenza si ripercuote sull'immagine, nella sua costruzione (il grado di intenzionalità è notevolmente superiore) e nella sua circolazione (destinata ad un catalogo), ma non ne cambia la sostanza e il suo rapporto con la possibilità o meno di esternare un trauma.

La presenza di un personaggio-fotografo all'interno della diegesi è un altro elemento che contraddistingue i romanzi presi in esame, ovvero la presenza, a livello extradiegetico, di due diversi soggetti all'origine dell'opera: lo scrittore e il fotografo. In tutti i romanzi che contengono fotografie possiamo distinguere un *operator* della fotografia e lo scrittore. Salvo in rari casi, come nell'opera narrativa di Richard Wright,

²¹ VLADISLAVIC IVAN, *Double Negative* cit., pp. 54-55. Enfasi nostra.

dove egli, oltre che artefice della parola, è autore delle proprie fotografie, gli scrittori che utilizzano le immagini nei loro romanzi/memoir o possiedono personalmente delle fotografie (raramente scattate da loro stessi) e le incorporano nei loro testi, o collaborano con dei fotografi e usano le loro immagini, spesso prodotte in contesti/situazioni/ragioni diverse da quelle in cui e per cui sono inserite nel testo, adattandole all'universo finzionale da loro stessi creato. In tutti questi casi, per quanto diversi, sussiste una stessa aporia: per la loro natura indicale le fotografie, quand'anche inserite in un romanzo, appartengono ad un universo extradiegetico. Per tale ragione la loro inclusione in un mondo finzionale richiede necessariamente una voluta e consapevole sospensione dell'incredulità ed una accettazione del loro spostamento dal mondo dell'autore a quello del narratore. Tale processo richiede, in altre parole, che il lettore accetti la loro finzionalizzazione, recidendo il loro legame con un referente reale ed esistente.

3.2.4. IL "LAVORO" DEL LETTORE E LA DIMENSIONE POTENZIALE DEL TRAUMA.

L'utilizzo dei deittici, gli inviti al lettore a cercare le immagini narrate su internet o nei cataloghi e la pubblicazione del romanzo assieme al catalogo di Goldblatt, tale per cui la lettura del romanzo rimanda al catalogo e viceversa, producono una situazione narrativa a metà strada tra l'inglobamento delle fotografie nel testo e la distinzione consapevole tra i due media. In maniera molto sottile, infatti, Vladislavic riesce a creare un equilibrio ambiguo tra l'incorporazione "indiretta" (crea la sensazione che le immagini di Goldblatt possano essere l'opera fotografica di Auerbach) e la netta distinzione tra un fotografo di finzione ed uno reale e con ciò quella tra fotografie finzionali e fotografie realizzate nel mondo extradiegetico. L'ambiguità del rapporto tra romanzo e catalogo fotografico, oltre che a livello di percezione, ha anche ripercussioni sulle questioni ermeneutiche, nello specifico su quella che chiameremo la "possibilità del trauma".

Il romanzo preso in sé dovrebbe rientrare nella categoria dei romanzi con

fotografie ekphrastiche, eppure, la sua pubblicazione assieme al catalogo di Goldblatt ne problematizza la lettura e coinvolge più attivamente il lettore. Il deittico “You can look it upon the internet” riferito alla fotografia di Veronica, ad esempio, non si riferisce più, come nel romanzo di Coe, ad un destinatario intradiegetico, ma al lettore extradiegetico, e rimanda alla possibilità che, preso atto dell’affinità Auerbach-Goldblatt, questo possa andare a cercare nel catalogo *TJ* quella stessa immagine descritta nel romanzo. Vi è dunque un invito al confronto con l’immagine fisica e reale molto superiore a quello nei romanzi precedenti, infatti, pur riconoscendo la finzionalità del romanzo, il suo affiancamento ad un catalogo fotografico fa sorgere nel lettore il dubbio che l’immagine narrata, anche se “reintrepretata” a fini narratologici, possa provenire proprio dal catalogo. Non è infatti una procedura rara quella di prendere una fotografia famosa e reinserirla nel mondo finzionale, creando un prima e un poi: l’esempio più evidente di questo processo è senza dubbio il romanzo del 1985 *Three Farmers on Their Way to a Dance* di Richard Power che si basa sull’omonima fotografia di August Sanders. Nel caso di Vladislavic, tuttavia, la ricerca della fotografia è destinata all’insuccesso: nel catalogo di Goldblatt non esiste nulla di simile, ma vi sono molte immagini di personaggi che posano di fronte alla macchina del fotografo. Ciò che fa il romanzo è dunque riportare l’attenzione sulle fotografie di Goldblatt, subliminalmente implicando che al di sotto di queste, così come nelle fotografie di Auerbach, vi siano delle storie che non sono recuperabili attraverso lo sguardo, ma solo grazie alla parola. Vladislavic trasforma in questo modo il suo testo in qualcosa di più di un semplice romanzo: in un commento, ma soprattutto in uno strumento. E’ certamente un commento finzionale all’opera di Goldblatt, ma allo stesso tempo è uno strumento di trasformazione e manipolazione dello sguardo, esso infatti arricchisce lo sguardo dell’osservatore di una dimensione di potenzialità, ovvero della consapevolezza che al di sotto di ogni singola fotografia vi sia una dimensione altra e “forse” traumatica. John Berger, e con lui Susan Sontag, dice che la fotografia è una citazione delle apparenze, mentre per Barthes essa non mostra altro che *ça a été*, eppure il lavoro di Vladislavic suggerisce che nelle fotografie si possa registrare qualcosa di non visibile, un qualcosa impossibile da percepire se non attraverso il colloquio col soggetto fotografato. In altre parole, egli suggerisce, muovendo dal catalogo di Goldblatt, che le fotografie che ripropongono una

visione della società sudafricana incorporino in sé anche la dimensione traumatica dell'apartheid e delle sue conseguenze. Per fare ciò egli insinua nello sguardo una “potenziale dimensione traumatica”. Questa non nasce dalla consapevolezza della presenza di un trauma dietro ad ogni fotografia di Goldblatt, ma dal confronto delle sue immagini col testo di Vladislavic. Se nel romanzo si desume che dietro ad ogni incontro immortalato nell'immagine vi sia una storia degna di essere raccontata, così, induttivamente, è possibile pensare che ciò sia vero anche per ogni fotografia (reale ed extradiegetica) presente nel catalogo. Trattandosi però di un'inferenza di natura induttiva, tale supposizione, pur suscitata dalla lettura del romanzo, non può che avere una dimensione di potenzialità. Si trova qui il senso dell'invisibilità e indicibilità del trauma. Esso potrebbe esserci, ma non vedersi, e noi potremmo, di conseguenza, trovarci sempre di fronte al trauma, senza riuscire a prenderne atto. Il romanzo di Vladislavic vuole metterci sull'attenti: non tutto ciò che è può essere visto.

3.2.5. SOVRAPPOSIZIONI DI TEMPORALITÀ ED ESPERIENZA DELLA FOTOGRAFIA.

Il senso di potenzialità traumatica che possiamo attribuire alla fotografie per ingiunzione del testo si allaccia esplicitamente alla concezione del tempo democritea e alla lettura del rapporto fotografia-trauma che, tramite questa, propone Ulrich Baer in *Spectral Evidence The Photography of Trauma*. Baer, nell'introduzione al suo volume, dimostra che tra le tante rivoluzioni apportate dalla fotografia, vi è anche quella di aver messo in evidenza la discontinuità e l'asistematicità della concezione del tempo. Lungi dal dare forma a una percezione di quest'ultimo in termini di *longue durée*, come teorizzata da Fernand Braudel, o in termini di “fiume” e “scorrimento”, come ha fatto Eraclito, la fotografia ne propone una visione frammentaria e disarticolata:

The medium of photography seemed to furnish evidence – by means of magnifications, shutter speed, and lighting – that the world of appearances is

not continuous, not at all flowing, not a river. Instead, it seems to reveal a world in which time is splintered, fractured, blown apart²².

A questa nuova concezione del tempo si affianca anche una nuova concezione di “tempo storico” che non sarebbe più da pensarsi solo in termini di lento scorrimento e lunga durata, ma in termini di opposizione tra due tempi, uno lento e uno che si manifesta in maniera improvvisa e subitanea. Secondo Baer, questa nuova percezione sarebbe riconducibile, oltre che alla nascita della fotografia, anche alle riflessioni di Walter Benjamin e riprenderebbe a suo modo la teoria del tempo esposta, appunto, nei *Frammenti* di Democrito. Afferma Baer:

The emergence of this countermodel of the “sudden event” can be traced to a particular moment in modernity that roughly coincides with the invention of photography. Walter Benjamin, in his examinations of this turning point in a conceptualization of history that occurred simultaneously with the invention of photography, diagnosed it as “the end of the art of storytelling” and the overall decline of narratable history in response to modern experiences of shock²³.

Se si accetta la connessione tra temporalità disorganica, narrazione e shock così come viene tessuta qui da Baer, sarebbe dunque possibile, secondo lo stesso studioso:

[to] read the photograph not as the parceling-out and preservation of time but as an access to another kind of experience that is explosive, instantaneous, distinct – *a chance to see in a photograph not narrative, not history, but possibly trauma*²⁴

La possibilità di leggere la fotografia come depositaria del trauma si deve basare,

²² ULRICH BAER, *Spectral Evidence The Photography of Trauma*, The MIT Press, 2005, p.4.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ivi*, p.6.

secondo Baer, sull'adozione di una prospettiva democritea sul mondo (come invitava a fare Vilem Flusser in *Per una filosofia della fotografia*²⁵) che consisterebbe nel riconoscere le fotografie non come momenti congelati, ma come “states of things [that photography] translates into scenes²⁶”. La possibilità di decodificare le immagini secondo questo modello permetterebbe non solo di vedere in esse delle invisibili congiunture al di sotto delle apparenze delle immagini (potremmo dire la “possibilità del trauma” di cui parlavamo prima), ma anche di poter immergere le stesse in una rete di connessioni capaci di accogliere anche il futuro, perché se gli attimi non sono più connessi tra loro attraverso un prima e un dopo, allora ognuno di questi istanti presenti può contenere i “seeds of diverse and mutually exclusive possible futures²⁷”.

Esempio tangibile di tale modello è l'episodio della fotografia di Veronica. Nella fotografia convivono due istanti temporali diversi, quello passato in cui tutti e tre i gemelli erano vivi e quello presente dello scatto in cui solo due sopravvivono, mentre esistono altri due tempi per mezzo della fotografia, ovvero il tempo che Veronica e i due figli “still occupied²⁸” e quello che “had stepped away from her; it was receding into past, but with its face turned to the future²⁹”. La fotografia diviene quindi un punto in cui confluiscono e da cui partono nuove temporalità. Ciò fa sì che non si possa parlare di un'unica connotazione temporale dell'immagine, perché essa contiene l'infinita possibilità degli istanti presenti, passati e futuri, ma che si possa piuttosto parlare dell'esperienza dell'immagine. Tale fotografia infatti, come avveniva per le fotografie di Charlie nel romanzo *The Last Magician*, è mutevole e caleidoscopica: essa contiene gli istanti della vita di Veronica prima dello scatto, durante lo scatto, e dopo lo scatto (perché la fotografia è un'apparenza di Veronica che verrà trasmessa ai posteri), ma anche un istante dell'adolescenza di Neville, uno della vita di Auerbach e uno di quella

²⁵ FLUSSER VILEM, *Per una filosofia della fotografia*, Einaudi, Torino, 2006 [1983].

²⁶ *Ivi*, p. 16.

²⁷ MICHAEL ANDRÉ BERNSTEIN, *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*, University of California Press, Berkeley, 1994, in ULRICH BAER, *op. cit.*, p.7.

²⁸ VLADISLAVIC IVAN, *Double Negative* cit., p. 67.

²⁹ *Ibid.*

di Brooks (e tali istanti sono legati alla soggettività dei tre protagonisti in quel preciso momento, tanto è vero che Auerbach, incrociato per caso anni dopo da Neville, non ricorderà la presenza di quest'ultimo al momento dello scatto); essa rappresenterà inoltre un istante passato nel futuro di ognuno di loro (infatti nella seconda e nella terza parte del romanzo si parlerà della relazione di Neville ormai adulto e fotografo affermato con quella fotografia). Questo infinito insieme di istanti si incrocia a sua volta con un tempo storico più lento, quello che vede la fine dell'Apartheid e la trasformazione del Sudafrica: in tal modo si delinea all'interno di questa fotografia la persistenza di quelle due temporalità a cui faceva riferimento Ulrich Baer, una lunga che segna l'immagine da un punto di vista storico ed una "traumatica", e se vogliamo più individuale, esplosiva, irrelata, improvvisa ed infinita, legata unicamente all'esperienza umana.

Eppure l'immagine, apparentemente porta d'accesso ad una memoria mutevole e poliforme, svolge al contempo un'azione di censura, o blocco, prevenendo il recupero di quegli istanti esperienziali a cui essa deitticamente rimanda: essa allude all'esistenza di un reale oltre la superficie dell'immagine, ma ne previene il contatto. Ciò trova forma nelle parole di Neville che, a proposito delle fotografie scattate in compagnia di Auerbach, afferma:

Sometimes photographs annihilate memory; they swallow the available light and cast everything around them into shadow. Two of Saul Auerbach's images were like shutters on my mind: Veronica in the yard in Emerald Street, Mrs Ditton in her lounge in Fourth Avenue. Dense with my own experience, but held there in suspension, in chemically altered form. If I could seize them for myself, my time and place would spurt like juice between my fingers. But how to reach through the frame?³⁰

Potrebbe essere plausibile affermare che la risposta alla domanda che si pone Neville si trova nella parola, nel racconto dell'atto fotografico, in quello dei diversi istanti di fruizione dell'immagine e nella riflessione sulla poliedricità dell'immagine, in altre parole, nel romanzo stesso di Vladislavic. Questo infatti, lungi dal proporre

³⁰ *Ivi*, p.87.

semplicemente l'accostamento della parola all'immagine, riflette sull'importanza della problematizzazione della fotografia. Un costrutto intermediale dove il testo è semplice didascalia dell'immagine e la illustra, infatti, non funziona nei confronti della rappresentazione del trauma. Vladislavic lo dimostra tramite Neville proprio ricorrendo alla fotografia di Veronica. Sfogliando un catalogo di Auerbach, il protagonista ritrova la foto accompagnata dalla seguente didascalia:

Veronica Setshedi and her children, Joel and Amos, the surviving pair of a set of triplets, in their backyard shack in Emerald Street, Kensington, 1982. The third child, pictured in the smaller photograph, died the previous year from inhaling the poisonous fumes of a brazier. Veronica's husband Zaph is employed as a scooter driver by a large bank. They receive no special assistance from his employer or the state³¹

A ciò segue il commento: "so this is what will be left, I thought, for better or worse. This moment³²". La didascalia, infatti, pur potendo aggiungere nei confronti dell'immagine qualche spiegazione non altrimenti deducibile attraverso la sola osservazione, non è in grado di dare accesso a ciò che sta oltre; essa aggiunge dettagli, informazioni, ma non esperienza. Anzi, per certi aspetti, appiattisce l'immagine ancorandola ad un'unica interpretazione ed istante temporale. Il romanzo di Vladislavic offre un'analisi della mutazione della percezione della fotografia (così come avviene nel suo ripresentarsi in momenti diversi al protagonista), e una riflessione sul suo significato; il testo funziona, in altre parole, in maniera diametralmente opposta alla didascalia, problematizzando e rendendo poliedrica l'immagine. Inoltre, proprio non parlando di ciò che è compreso nell'inquadratura, egli vi dà accesso, come avveniva proprio nel caso, ad esempio, di *The Rain Before it Falls*.

Tale strategia funziona ancor meglio a livello extratestuale, ovvero nel rapporto del romanzo con il catalogo di Goldblatt, nella presa in esame cioè del prodotto bimediale. Basta infatti sfogliare il catalogo di Goldblatt, o tornare ad una delle due

³¹ *Ivi*, p.112.

³² *Ibid.*

immagini qui riproposte, per rendersi conto di come la pratica fotografica di Auerbach sia esattamente modellata sulla produzione sociologico-artistica di Goldblatt. Per tale ragione, il romanzo di Vladislavic, oltre che rappresentare un'opera artistica in sé, si trasforma in un "fiction-commento" della produzione artistica di Goldblatt e assume il compito di suggerire all'osservatore una modalità di lettura delle fotografie, modalità che si basa sulla presa di coscienza del fatto che al di là della fotografia e della sua didascalia vi è un crogiolo di esperienze ulteriori. Vladislavic, infatti, va oltre le didascalie di Goldblatt e suggerisce la presenza di un oltre nella fotografia, l'esistenza di un nucleo di memoria mutevole e poliforme che potrebbe manifestarsi, più o meno improvvisamente, in qualunque momento. In tal senso il romanzo che NON parla delle foto di Goldblatt, è quanto di più specifico si possa scrivere sulle sue fotografie. Esso propone una metodologia e, come faceva l'*ekphrasis* nei romanzi precedenti, offre la possibilità di mostrare la presenza della memoria traumatica dietro alle fotografie del catalogo, senza per questo "rappresentarla". Diventa a questo punto emblematico il titolo del romanzo - *Double Negative* - perché se si pensa al testo e alle fotografie come dei negativi del reale, nella loro congiunzione possiamo vedere emergere un positivo: la memoria dell'apartheid, vista attraverso la vita di alcuni cittadini sudafricani. Il "positivo" che scaturisce da un "doppio negativo" è dunque quel significato ulteriore, quel senso ottuso che non ha una sua matrice analogica, ma che nasce dalla congiunzione di due sistemi significanti, il testo e l'immagine in questo caso; esso è il "terzo pittorico" di cui parla Lilian Louvel, quel qualcosa che nasce dalla reciproca influenza e mutazione che si instaura nella congiunzione tra testo e immagine.

Il romanzo di Vladislavic, pur dunque allineandosi ai romanzi a intermedialità celata e utilizzando le stesse convenzioni per la narrativizzazione del trauma (*ekphrasis*, isotopie tematiche..), grazie all'apporto delle foto di Goldblatt, anticipa le potenzialità peculiari degli iconotesti. Tra queste si possono individuare: l'assenza di un ancoramento tra immagine e testo, la permeabilità tra i due media, la negazione della dimensione denotativa dell'immagine (la possibilità di "vedere il contenuto" della fotografia senza guardarne la superficie), la creazione di un terzo pittorico a partire dalla relazione sinergica tra i media, l'eteromedialità come strategia per la garanzia di una posizione affettiva eteropatica.

3.3. TIMOTHY O'GRADY & STEVEN PYKE, *I COULD READ THE SKY.*

Il romanzo *I Could Read the Sky*, pubblicato nel 1997, è un'opera che nasce dalla collaborazione tra lo scrittore irlandese Timothy O'Grady e il fotografo Steve Pyke. Il testo, anticipato da una personale e intima prefazione di John Berger, si è anche successivamente (1999) trasformato in un omonimo film avanguardistico sotto la regia di Nichola Bruce e vanta l'esistenza di una colonna sonora, venduta separatamente, appositamente creata per accompagnare il testo (questo infatti propone numerosi riferimenti incrociati alla musica tradizionale irlandese). Si tratta dunque di un testo che, preso anche nelle sue estensioni cinematografiche e musicali, non è solo intermediale, ma anche transmediale. Avvalendoci delle distinzioni teoriche proposte da Irina Rajewsky, è possibile infatti affermare che la combinazione di testo e immagini rappresenta una *media combination*, l'adattamento cinematografico una *transmedial adaptation*, mentre la colonna sonora, essendo un'estensione separata della narrazione, una strategia di *transmedial storytelling*, ovvero è un apparato narrativo che si sviluppa su una piattaforma mediale differente e autonoma. Secondo la definizione del teorico Henry Jenkins, infatti, le narrazioni transmediali sono quelle che si svolgono a cavallo tra i media dove:

each medium does what it does best — so that [for example] a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics, and its world might be explored and experienced through game play. Each franchise entry needs to be self-contained enough to enable autonomous consumption. That is, you don't need to have seen the film to enjoy the game and vice-versa.³³

L'ascolto della musica, pur possibile a prescindere dal testo, estende la percezione dell'universo del romanzo. Non manca di rilevare Berger nella sua introduzione:

And if you don't think about a book, and you think about a tune? The

³³ JENKINS HENRY, "Transmedia storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling.", *Technology Review*. January 2003. <http://www.technologyreview.com/biotech/13052/>

unsayable, the invisible, the longing in music, they all become clear. They are what music is about. Here is a book of tunes without musical notes. That's why it's a bastard and wrings the heart. Tunes played in the sad room of a glorious life. *Glorious* is neither irony nor hyperbole here. The word, having travelled the world, goes back to its simple origin: that which has glory.³⁴

La musica, per certi versi, fa ciò che la fotografia e la parola si ripropongono in continuazione di fare: “evocare”, senza mostrare. Essa concretizza emotivamente quel flusso di memoria che percorre e si materializza attraverso il libro, ma muove anche la narrazione, la accompagna e attraversa le fotografie (nel libro si trovano infatti anche fotografie che riproducono dei musicisti).



Steve Pyke, *Father and Son – County Claire*, 1994. *I Could Read the Sky*, p. 145

Inoltre, essa è alla base del film e funziona conseguentemente anche come veicolo di esperienza tra la fruizione del romanzo e quella del film e contribuisce quindi a creare un universo multimediale strutturato attorno al romanzo.

³⁴ JOHN BERGER, “Foreword”, O’GRADY TIMOTHY (& STEVE PYKE), *I Could Read the Sky* cit., p. III.

3.3.1. STRUTTURA TESTUALE.

Il romanzo è un lungo monologo per “istantanee” (non a caso accompagnato da fotografie) condotto da un personaggio senza nome, ma conosciuto come “The Old Man”, che sta per morire nel suo letto a Kentish Town. Tramite una serie di flashback, incrociati tra loro in un lungo flusso che si discioglie tra il presente e il passato, il torpore e la veglia, egli narra la sua infanzia nell’ovest dell’Irlanda, il suo trasferimento in Inghilterra per trovare lavoro, l’amore, il matrimonio e la morte della moglie. Egli racconta una vita di povertà, violenza, rinunce e sacrifici, attraverso i piccoli dettagli apparentemente secondari che l’hanno costellata. Quello che scorre sulle pagine può essere considerato come una sorta di filmino di famiglia che registra i momenti più intimi della propria esistenza, momenti che all’occhio esterno possono essere privi di significato, ma che per chi li ha vissuti sono di importanza fondamentale. Il flusso di memoria che aggancia tra loro questi momenti sparsi è come una sinfonia musicale che avanza e si riavvolge su se stessa, dove spesso un istante non è direttamente collegato all’altro, se non per echi emotivi e sensoriali.

La narrazione è a sua volta affiancata da un vasto apparato iconografico: si tratta di un insieme di una novantina³⁵ di immagini scattate dal fotografo Steve Pyke in Irlanda. Esse non hanno una relazione diretta col testo, eppure sono ad esso intrinsecamente legate, infatti, proprio nella crasi tra i due archivi è possibile ritrovare quel rimosso a cui entrambi alludono. L’intento dello scrittore e del fotografo è proprio quello di unire questi due apparati, rendendoli allo stesso tempo mutualmente esclusivi e mutualmente dipendenti. Scrivono a tal proposito Pyke e O’Grady:

I Could Read The Sky is a novel which tells its story through words and photographs. The story is that of an Irish emigrant struggling to possess his life in acts of memory. He is old. He is alone. He is lying in bed at night in the darkness remembering a life of dislocation, of loss, of descent into madness and of redemption through music and through the love of a woman. Some of the time he is remembering on prose and some of the time in pictures. Neither is meant to illustrate the other. They are distinct acts of

³⁵ È possibile vederle tutte al sito: <http://www.pyke-eye.com/icrts.html>

memory in their own right. The act of remembering itself becomes a way of completing his life³⁶.

A tale dichiarazione di intento si può accostare un'osservazione di John Berger espressa nella prefazione:

And so they work together, the written lines and the pictures, and they never say the same thing. They don't know the same things, and this is the secret of living together.³⁷

Parole e fotografie, per le ragioni appena esposte, possono dunque conciliarsi tra loro essendo entrambe parte di un "atto di memoria" unico; allo stesso tempo, non dicendo le stesse cose, mostrando incontri ed istanti differenti, riescono a mantenere la loro autonomia e non richiedono esplicitamente da parte del lettore uno sforzo di sospensione dell'incredulità atto a far ritrovare nelle immagini persone, luoghi, momenti descritti nel testo. Proprio per questa ragione, da un punto di vista strutturale, il romanzo ricopre una posizione intermedia tra quello di Vladislavic e quello di Jonathan Safran Foer. Infatti, l'autonomia dei due archivi favorisce il superamento dell'aporia alla base dell'inserzione della fotografia nella dimensione finzionale del romanzo: non è infatti necessario cercare di ancorare la fotografia al testo, non è necessario riconoscerli all'interno dettagli che emergono nel monologo. Essendo altre forme di memoria (altre rispetto a quelle testuali, connotate tuttavia ugualmente da un fortissimo elemento visuale) ed essendo inserite in un testo dove il flusso dei ricordi vaga in un tempo non strettamente cronologico, ma piuttosto "emotivo", le fotografie potrebbero anche essere inserite in punti diversi, senza alterare per questo il significato globale del testo e la configurazione complessiva del ricordo.

³⁶ <http://www.pyke-eye.com/icrts.html>

³⁷ JOHN BERGER, "Foreword" in O'GRADY TIMOTHY (& STEVE PYKE), *I Could Read the Sky* cit., p. III.

3.3.2. “THE UNSAID” E “THE UNSAYABLE”.

Per affrontare l’analisi dell’opera è di primaria importanza soffermarsi sulla prefazione di Berger perché in essa si trovano la chiave di interpretazione del romanzo e alcune allusioni alla dimensione traumatica della memoria che prende forma attraverso il testo. L’aspetto su cui Berger sofferma la sua attenzione e che illumina tutto il testo è l’*indicibile*, “the unsayable³⁸”:

Before the unsayable we are alone. And this, I believe, is why stories are told. All stories are roads which end at a cliff-face. Sometimes the cliff towers above us, sometimes it falls away, sheer at our feet. But when a story leads you to the unsayable, you’re in company. That and that alone is the comfort.

The unsaid and the unsayable³⁹.

Il *non detto* e l’*indicibile*, nella prospettiva narratologica adottata da Berger, non sono più elementi che limitano il racconto, provocandovi lacune e richiedendo sforzi di comprensione, ma diventano elementi di arricchimento, perché donano alla narrazione una dimensione potenziale simile a quella che si vede in controluce dietro all’opera di Vladislavic. Inoltre, essi rendono il racconto inesauribile, perché laddove le parole possono finire, esiste qualcosa di ulteriore capace di smentire tale fine.

Gli elementi che concorrono alla creazione di questo senso ulteriore nascono proprio dalla parola e dall’immagine, perché:

Visual art is a chase after the invisible.

The advantage of black and white photos is that they remind you of this search for what can’t be seen, for what’s missing, never for one moment do they pretend to be complete [...]

The photos are a reminder of everything which is beyond the power of words. [...]

And the words recall what can never be made visible in any photograph⁴⁰.

³⁸ *Ivi*, p. II.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ivi*, p. III.

Quello che si realizza nell'accostamento tra parola e fotografia è perciò una "fusion of the unsayable and the invisible"⁴¹. Da ciò nasce il senso ottuso di cui parlava Barthes, ma anche quel *tiers pictural* di cui si faceva promotrice Lilian Louvel. Non è del tutto fuorviante pensare alla musica come alla materializzazione "emotiva" di tale fusione; infatti, lo stesso Berger definisce il romanzo proprio un "book of tunes without musical notes"⁴², un libro di "tunes played in the sad room of a glorious life"⁴³. Alla luce di ciò guadagna importanza l'esistenza della colonna sonora relativa al libro (e conseguentemente anche il film), non tanto perché essa accompagna la narrazione, quanto perché rappresenterebbe la materializzazione di quel rimosso emotivo a cui indicano, senza poterlo "dire", parola e immagine. L'indicibile a cui fa riferimento Berger, oltre che essere un'inesauribile fonte di memorie che ci accompagna, è dunque anche una soppressione – *the unsaid* - un qualcosa di non configurabile, ma di cui si percepisce la presenza e di cui non si possono ritrovare le tracce che nelle parole e nelle immagini. L'esistenza di queste due dimensioni - *the unsayable* e *the unsaid* - rimanda anche, da un lato, alla riflessione psicanalitica elaborata da Caruth circa la natura del trauma (imprevedibilità, reiterazione, impossibilità di rappresentazione) e la sua analogia con una doppia ferita (quella causata dall'insostenibilità dell'evento che ha prodotto la rimozione censorea e quella per essere sopravvissuti a tale evento); dall'altro, al pensiero più sociologico e mediatico di Kaplan focalizzato sulla necessità di prendere atto della natura indicibile del trauma e sugli sforzi e le alternative praticabili per limitarne il silenzio mistificante. La dialettica *unsayable* – *unsaid* è particolarmente evidente nelle parole di Kaplan:

as trauma consists in the unmaking of the world, the prohibition against representation blocks the way to the re-making of the world.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

[...] To externalize the trauma is not a matter of representation, but a struggle by the wounded body to first imagine and then create a less traumatic, less painful environment.⁴⁴

In tal senso, la narrativizzazione del trauma può essere vista come un tentativo di trasformazione dell'*unsayable* in *unsaid*, ovvero come una pratica atta a favorire un passaggio del trauma da uno stato di indicibilità ad uno, più “mediato”, di omissione. Il connubio intermediale tra parola e fotografia svolge, a tal proposito, questa funzione, ovvero offre una “rappresentazione” che, se da un lato, dà forma a un passato altrimenti destinato alla mistificazione, dall’altro espone la sua strutturale incompletezza ed inesaustibilità.

3.3.3. L’INDICIBILE E L’ARCHIVIO.

Il romanzo si apre con un duplice exergo che avvia la lettura stabilendo e auspicando un modello di approccio al testo che si fondi sul sospetto, ovvero su un’incertezza epistemologica di fondo sul valore della parola e dell’immagine. Esso è costituito da una poesia sull’esperienza dell’esilio di Peter Woods, poco conosciuto poeta irlandese, e da una fotografia che mostra presumibilmente la serratura di una porta e che metaforicamente rappresenta il canale d’accesso al mondo rievocato dalla memoria del vecchio protagonista del romanzo.

⁴⁴ KAPLAN ANN E., WANG BANG (edited by), *Trauma and Cinema - Cross-cultural Explorations*, Hong Kong University press, 2004, pp. 9-13.

Exile is not a word
 It is a sound
 The rending of skin
 A fistful of clay on top
 of a coffin
 Exile is not a word
 It is shaving against
 A photograph not a mirror
 Exile is not a word
 It is hands joined in
 supplication
 In an empty cathedral
 It is writing your own
 hagiography
 It is a continuing atrocity
 It is the purgatorial
 Triumph of memory
 over topography
 Exile is not a word
 Exile is not a word.⁴⁵



Questi due elementi - la poesia in particolare - anticipano le tematiche e, in parte, le strategie narrative adottate nel romanzo: innanzi tutto si fa riferimento al tema dell'esilio, centrale per il protagonista, perché l'esperienza che fonda la sua vita (essa trova forma solo ed unicamente attraverso l'esilio, sia perché solo emigrando in Inghilterra trova lavoro e amore, sia perché l'esperienza delle condizioni dell'esilio, la povertà, l'insicurezza, la dipendenza dal lavoro per la sopravvivenza, l'allontanamento dalla famiglia, la salute e la solitudine, definiscono il suo carattere). In secondo luogo, si afferma che tale esperienza è inenarrabile, nel senso che non è traducibile in parole, ma è connaturata a tutto ciò che circonda il protagonista, a tutto ciò che egli ha incontrato durante questa esperienza (in questo senso l'inserzione della fotografia nell'exergo, accanto alla poesia, rappresenta microscopicamente la struttura macroscopica del romanzo, interamente costruito da associazioni tra immagini e parole); in terzo luogo, si traccia un universo di significazioni e parallelismi che vede l'esilio descritto attraverso

⁴⁵ Peter Woods, "Exile is not a word..." in O'GRADY TIMOTHY (& STEVE PYKE), *I Could Read the Sky* cit., p.0.

sensazioni ed oggetti, con la fotografia enumerata tra questi ultimi. Le fotografie disposte nel romanzo a loro volta mostrano spesso oggetti, gesti o persone in atto di compiere azioni destinate ad avere eco nella memoria del protagonista, come uomini che suonano, mani che applaudono, gente che salta o bambini che corrono. Infine, attraverso l'enumerazione si anticipa una caratteristica tipica del romanzo che è quella di narrare attraverso liste ciò che si ricorda e ciò che non si ricorda, pratica destinata a istituire una sorta di legge della memoria basata sulla logica dell'enumerazione:

What I could do.

I could mend nets. Thatch a roof. Build stairs. Make a basket from reeds. Splint the leg of a cow. Cut turf. Build a wall. Go three rounds with Joe in the ring. Put up in the barn. I could dance sets. Read the sky. Make a barrel for mackerel. Mend roads. Make a boat. Stuff a saddle. Put a wheel on a cart. Strike a deal. Make a field. Work the swarth turner, the float and the thresher. I could read the sea. Shoot straight. Make a shoe. Hear sheep. Remember poems. Sort potatoes. Plough and harrow. Read the wind. Tend bees. Bind wyndes. Make a coffin. Take a drink [...]⁴⁶

Si tratta, per il protagonista, di una volontà di comunicare con esattezza e completezza la lista delle cose che sa, volontà che si basa sulla convinzione che istituendo un tale "archivio" (tramite una lista di enunciati) sia possibile ricostruire integralmente il passato. Eppure l'archivio⁴⁷, per sua stessa natura, non può essere mai "completo" o "incompleto", perché esso, come afferma Michel Foucault in *Archeologia del sapere*, nasce con la sua istituzione: esso ha una natura discorsiva che assume forma attraverso il linguaggio. Anzi, è possibile affermare che l'archivio sia uno dei luoghi istituzionali della formazione discorsiva. Per Foucault, primo vero teorico dell'archivio, questo non è un registro di elementi presi dal passato, ma un sistema attivo di controllo dell'enunciazione. L'archivio dà una forma al mormorio confuso che accompagna la

⁴⁶ O'GRADY TIMOTHY & STEVE PYKE, *I Could Read the Sky* cit., p. 35.

⁴⁷ Foucault, nel definire l'archivio, si riferisce ad un periodo storico o ad una cultura particolari. La scelta di utilizzare tale termine per riferirsi all'insieme degli enunciati del protagonista è del tutto arbitraria e non mutuata da Foucault. Poiché epistemologicamente funziona, si adatterà a questo micro-archivio la definizione dell' "archivio" (storico-culturale) avanzata dal filosofo francese.

formazione discorsiva; ma questa forma è mobile e dipende dall'enunciazione⁴⁸. Per tale ragione esiste, secondo Foucault, una relazione diretta tra l'archivio, l'enunciazione e la formazione discorsiva. Si può pensare perciò l'archivio come una sistematizzazione testuale della sua stessa enunciabilità. Conseguentemente, è possibile affermare che l'archivio ha la dimensione e l'architettura della memoria, intesa nella sua somma di "memoria funzionale" e "memoria-archivio". La distinzione tra queste due tipologie di memorizzazione si devono ad Aleida Assmann che, rifacendosi ai fondamenti della psicanalisi, così le distingue e definisce:

Propongo di definire "memoria funzionale" la memoria vivente. Le sue caratteristiche peculiari sono: l'essere inerente al gruppo, la selettività, l'eticità e l'orientamento verso il futuro. Le discipline storiche si interessano invece a un secondo tipo di memoria: una sorta di memoria delle memorie, che include tutto quanto abbia già perduto una relazione vitale con il presente. Propongo di definire "memoria-archivio" questa memoria delle memorie. [...] Questo modello della memoria funzionale individuale segna un confine produttivo, perché comunque ampliabile, tra ciò che viene scelto come significativo, interpretato e di cui ci si riappropria da una parte, e la massa amorfa degli elementi che ne rimangono fuori. La memoria funzionale è selettiva perché richiama solo una parte dei contenuti della memoria che è possibile richiamare [...] La memoria produce senso, e il senso stabilizza la memoria. E' sempre oggetto di costruzione e di un significato da stabilizzare a posteriori. La memoria-archivio è invece la "massa amorfa", il cumulo dei ricordi non organizzati e non utilizzati che

⁴⁸ Commenta a tal proposito Giorgio Agamben in *Quel che rimane di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998. "L'aver preso esplicitamente a oggetto non le frasi nè le proposizioni, ma, appunto gli enunciati, non il resto del discorso, ma il suo aver luogo, costituisce la novità incomparabile dell'*Archeologia*" (p. 129) "In quanto l'enunciazione non si riferisce a un testo, ma a un puro evento del linguaggio, il suo territorio non può mai coincidere con un livello definito dell'analisi linguistica (la frase, la proposizione, gli atti illocutivi ecc.), nè cogli ambiti specifici tracciati dalle scienze, ma rappresenta piuttosto una funzione che può insistere verticalmente in ciascuno di quelli." "In altre parole: l'enunciato non è una cosa dotata di proprietà reali definite, ma una pura esistenza, il fatto che un certo ente – il linguaggio – abbia luogo. Dato il sistema delle scienze e la molteplicità dei saperi che definiscono, all'interno del linguaggio, frasi, proposizioni dotate di senso e discorsi più o meno ben formati, l'archeologia rivendica come suo territorio il puro aver luogo di queste proposizioni e di questi discorsi, cioè il *fuori* del linguaggio, il fatto bruto della sua esistenza."

rimane fuori dalla memoria funzionale, quello che non può essere utilizzato per la *story* e che non si accorda con l'organizzazione del senso, ma che, non per questo, viene dimenticato. Questo tipo di memoria, in parte latente e in parte inconscia, non è l'opposto della memoria funzionale, ma piuttosto il suo fondo.⁴⁹

La distinzione tra una memoria presente ed una “presentificabile”, ma latente fino ad una sua attualizzazione, rimanda a sua volta a due concetti fondamentali: il primo è quello del trauma, a cui è legata l'idea che l'evento traumatico sia registrato nella memoria inconscia e che non possa accedere a quella funzionale se non in maniera improvvisa e destabilizzante; il secondo è la nozione, utilizzata proprio in relazione al trauma, di “indicibilità”, così come viene teorizzata da Giorgio Agamben nel suo *Quel che resta di Auschwitz*⁵⁰. Dopo aver ripreso la nozione di archivio elaborata da Foucault e averla collocata in una zona (quella dell'enunciato) tra *langue* e *parole*⁵¹, Agamben muove oltre la distinzione saussuriana e teorizza, in opposizione all'archivio, il sistema della “testimonianza”:

In opposizione all'*archivio*, che designa il sistema delle relazioni fra il non-detto e il detto, chiamiamo *testimonianza* il sistema delle relazioni fra il dentro e il fuori della *langue*, fra il dicibile e il non dicibile in ogni lingua – cioè fra una potenza di dire e la sua esistenza, fra una possibilità e una impossibilità di dire⁵².

L'indicibile, il non-dicibile, è dunque ciò che non ha linguaggio, ciò che non è detto perché non trova parola, non ciò che non è detto per motivi etici (come affermato tra l'altro nella prefazione del romanzo da Berger). Prosegue Agamben:

⁴⁹ ASSMANN ALEIDA, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna, 2002, pp. 149-151.

⁵⁰ AGAMBEN GIORGIO, *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

⁵¹ *Ivi*, p.134: “L'archivio si situa fra *langue*, come sistema di costruzione delle frasi possibili – cioè della possibilità di dire – e il *corpus* che riunisce l'insieme del già detto, delle parole effettivamente pronunciate o scritte”.

⁵² *Ivi*, p. 135.

Proprio perché la testimonianza è la relazione fra una possibilità di dire e il suo aver luogo, essa può darsi solo attraverso la relazione a una impossibilità di dire – cioè soltanto come contingenza, come poter non essere. Questa *contingenza*, questo accadere della lingua in un soggetto è altra cosa che il suo effettivo proferire o non proferire un discorso in atto, il suo parlare o tacere, il prodursi o non prodursi di un enunciato. Essa concerne, nel soggetto, il suo poter avere o non avere lingua. [...]

La relazione fra la lingua e la sua esistenza, fra la *langue* e l'archivio, esige, invece, una soggettività [...] che attesta, nella stessa possibilità di parlare, una impossibilità di parola. Per questo essa si presenta come *testimone*, può parlare per coloro che non possono parlare.⁵³

Il testimone, stando alla struttura proposta da Agamben, è dunque colui che si trova a cavallo tra l'archivio, luogo di deposito della memoria-archivio e della memoria funzionale, e ciò che vi sta fuori, ovvero l'indicibile. Egli è colui che può ricondurre tale impossibilità di dire nell'archivio, non foss'altro perché, attraverso la sua "possibilità di parlare", attesta "una impossibilità di parola". La dimensione "potenziale" del trauma, a cui si è fatto riferimento all'inizio di questo capitolo, nasce dunque proprio in questa zona liminare abitata dal testimone. Essa si ritrova proprio accanto a quell'insieme di enunciati che sembra non fare riferimento alcuno a eventi traumatici, ma che proprio non potendoli "dire" ne "testimonia" l'esistenza indicibile, non-dicibile, in altre parole non rappresentabile.

La volontà di ridurre lo spazio di indicibilità si manifesta anche attraverso quello che Jacques Derrida, in un intervento del 1994, definisce "Archive Fever"⁵⁴. Posto che la necessità di istituire archivi nasce da una tensione ugualmente divisa tra paura della morte (intrinsecamente legata alla perdita del testimone vivente) e paura dell'amnesia, Derrida afferma:

The trouble de l'archive stems from a mal d'archive. We are en mal d'archive: in need of archives. Listening to the French idiom, and in it is the attribute "en mal de", to be en mal d'archive can mean something else than to suffer from a sickness, from a trouble or from what the noun "mal" might

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ DERRIDA JACQUES, *Archive Fever*, University Of Chicago Press, 1998. [Prima edizione: *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*, Ed. Galilée, 1996]

name. It is to burn with a passion. It is never to rest, interminably, from searching the archive right where it slips away. It is to run after the archive, even if there's too much of it, right where something in it anarchives itself. It is to have a compulsive, repetitive, and nostalgic desire for the archive, an irrepressible desire to return to the origin, a homesickness, a nostalgia for the return to the most archaic place of absolut commencement.⁵⁵

La febbre dell'archivio, secondo Derrida, è dunque quella tensione all'inclusione destinata a portare all'origine; è una forma di arginamento dell'indicibilità, è un tentativo di riappropriarsi di ciò che sfugge. E' proprio tale *mal* che spinge i protagonisti dei romanzi in esame all'accumulazione di frammenti, a cercare di mappare anche le zone più buie della propria coscienza e della propria memoria, nella speranza che tale processo possa permettere una riappropriazione del proprio passato.

Il romanzo di O'Grady e Pyke è in questo senso la storia di un tentativo di mappatura e archiviazione del passato portata avanti dal vecchio protagonista prima di morire. Egli vive un *mal d'archive*, nel duplice senso derridiano di "ricercare l'archivio esattamente lì dove sfugge" e di "avere un irresistibile desiderio di tornare alle origini", di provare una nostalgia per il luogo di "primigenio inizio". Lo stesso O'Grady in un articolo dal titolo "Memory, Photography, Ireland", apparso nel 2006 sulla rivista *Irish Studies Review*, afferma:

for the migrant labourer [quindi anche per il protagonista del romanzo] the present can be a continuum of financial and emotional penury, an unfocused hope before him and a past ballooning with loss. The past expands and crowds his mind through his experience of *Heimweh*, a German word meaning "longing for one's home". To find an identity with its own past, present and future he searches for a balance – a balance between the place that he came from and a new and alien world, between what he knows and the learning of new codes, between an accomodation with the present and a redemption of the past, between forgetting and remembering.⁵⁶

La *Heimweh* a cui fa riferimento O'Grady rimanda alla *homesickness* di cui parla

⁵⁵ *Ivi*, p. 57.

⁵⁶ O'GRADY TIMOTHY, "Memory, Photography, Ireland", *Irish Studies Review*, Vol. 14, No. 2, 2006, p. 262.

Derrida nel suo saggio sulla febbre dell'archivio. Come sottolinea lo scrittore di origine irlandese, la definizione identitaria si basa su un confronto con il presente, il futuro, ma soprattutto il passato e sulla volontà di ritrovare un equilibrio tra questi, equilibrio che si concretizza in un rapporto bilanciato tra ricordo e oblio. L'eccesso dell'uno o dell'altro, nelle forme derivanti di ipermnesia⁵⁷ o amnesia, scrive sempre lo stesso O'Grady, provocherebbero infatti una forma di paralisi connessa, nei rispettivi casi, all'impossibilità di fermare il ricordo o di non rammentarlo proprio. Proprio su questo rapporto dicotomico tra memoria e oblio rispetto alla formazione identitaria e al passato traumatico si costruisce il romanzo di O'Grady. Egli infatti afferma che la sua è un'opera di finzione dove fotografie e immagini si uniscono collaborativamente, rimanendo distinte, "like memory and forgetting, or the two sides of the brain – the right, which deals with the visual, a mirror-image of the left, which deals with words⁵⁸".

3.3.4. FRATTURE E FUSIONI.

Il primo capitolo si apre con il vecchio protagonista senza nome, in un appartamento del nord di Londra, che cerca di ricordare il suo passato: "I have sounds and pictures but they flit and crash before I can get them⁵⁹". Egli ammette subito che le immagini e i suoni che gli si affacciano alla mente sfuggono e non si riescono a bloccare in una forma definita, tuttavia la descrizione delle sensazioni, dei dettagli che caratterizzano gli eventi passati e le fotografie stesse, sono molto precisi e, paradossalmente, sembrerebbero sconfessare l'inconsistenza dichiarata dal protagonista. A ciò si aggiunge un profondo sfasamento tra testo e immagini che allude alle pratiche iconotestuali tipiche di Sebald. Lungo tutto il romanzo testo e immagini si fanno eco; eppure, poiché in nessun punto viene affermato esplicitamente che i due media

⁵⁷ A tal proposito è interessante leggere il racconto di Borges "Funes el memorioso", contenuto nella raccolta *Ficciones*.

⁵⁸ O'GRADY TIMOTHY "Memory, Photography, Ireland" cit., p. 261.

⁵⁹ ID., *I Could Read the Sky*, p. 3.

rappresentano due modi e momenti diversi di memoria, spesso, durante la lettura, è possibile scambiare il contenuto del testo per un'*ekphrasis* della fotografia. Tale confusione crea nel lettore una sensazione di *unheimlichkeit*, che nasce dal fatto che, pur percependo la frattura col testo, egli sembra ritrovare nelle fotografie le informazioni qui contenute.

These are the people who saw Da from the time of his birth. They saw him by the river. They saw him play his flute. They saw him courting. They saw the arc of his strength rising and falling. Some were with him in the fields of England. You can see in the look of all of them the weight of their work and the weight of those around them beinf born and dying. If I could see past that look inside their heads I would take out all that they ever saw of Da and make it into a long movie I could watch. (p. 72-73)



We had pints in the Old Bell and pints in the Volunteer and pints in the Black Lion. That was the day of the All-Ireland and the day I had luck with me for it was the first time I ever saw Maggie Doyle. (pp.94-95)



There are sixteen people in the upstairs room of the Eagle's Nest the day I marry Maggie and I did not think that Eileen would be among them. (pp.140-141)



In Maggie's room way up at the top of the house in Elgin Avenue the headboard on her single bed had beading and vines and flowers engraved into it. The headboard was deep brown, the colour of stout. There was a small table covered with lace by the side of the bed [...] (text. P.137, photo p. 148)



I pochi esempi riportati illustrano il senso di disorientamento che nasce dall'incontro tra testo e fotografia. La fotografia infatti sembra riprodurre quanto descrive il protagonista, sembra essere da lui stesso proposta per corroborare la sostanza delle sue memorie, eppure, basta un semplice sguardo per rendersi conto che quanto è rappresentato nell'immagine non è ciò che è narrato: nella prima immagine l'uomo è in mezzo ad un campo e potrebbe essere chiunque, così come non v'è certezza sul pub e sulla donna rappresentati nelle due immagini successive, e infine, in maniera ancor più manifesta, non v'è corrispondenza alcuna tra la descrizione della camera di Maggie e lo scorcio

della camera riproposto nel libro alcune pagine dopo. Tale senso di titubanza è presto risolto, perché la frattura tra testo e immagine porta immediatamente ad un'analisi critica della fotografia destinata a mettere in luce non solo le differenze tra i due media, ma anche le implicazioni temporali diverse (le fotografie, ad esempio, non sono coeve al tempo della narrazione) e a prestare attenzione al paratesto che, proprio a conclusione del romanzo, offre la lista delle didascalie delle immagini (elemento che senza dubbio distrugge la costruzione bimediale inscenata dal romanzo). Eppure, anche se solo per un breve istante, testo e immagine si fanno eco ed evocano di fronte al lettore una sorta di terzo spazio, un *tiers pictural*, dove tutto sembra tenere e dove non si percepiscono le fratture tra i media, dove cioè le immagini sembrano scaturire dal racconto e il racconto dalle fotografie.

Gli elementi che permettono l'attualizzazione di questo terzo spazio intermediale sono la disposizione delle immagini nel testo e la mancanza di didascalie, tecniche che hanno una certa corrispondenza con quelle utilizzate da Sebald. Proprio per questa ragione è interessante utilizzare, nell'analisi della disposizione spaziale degli elementi in *I Could Read the Sky*, l'apparato critico sviluppatosi in relazione all'opera artistica dello scrittore di origine tedesca. Silke Hortskotte, in un articolo dal titolo "Photo-text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron⁶⁰", si interroga sulle implicazioni semantico-retoriche che nascono dal posizionamento delle immagini nel testo.

Over and beyond the visual presence of photography in fiction, I suggest, the semantics and rhetoric of photo-text interactions depend on the precise positioning of photographs in what I call a photo-text topography, indicating a spatial dimension which the photos introduce into the linearity of verbal narrative⁶¹.

Hortskotte parte, a sua volta, dall'invito di Ulrich Baer ad adottare una dimensione temporale democritea, conscia del fatto che "the layering of space involved in

⁶⁰ HORSTKOTTE SILKE, "Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron", *Poetics Today*, Vol. 29, Issue 1, Spring 2008.

⁶¹ *Ivi*, p. 50.

photographic representations can [...] relate in different ways to the storyworld evoked in the textual narrative as well as to the printed text⁶²”, e da tale prospettiva fa procedere la sua analisi con l’intento di dimostrare come la disposizione delle immagini nel testo sollevi questioni relative alla leggibilità della fotografia nella *fiction* e all’identità degli agenti narrativi responsabili della loro inserzione nel testo. Posta l’esistenza di due diverse tipologie di integrazione dell’immagine nel testo finzionale, una “dissociata” dove le immagini sono relegate ad una sezione paratestuale (come ad esempio in una sezione patinata centrale in *The Stone Diaries* di Carol Shields, o in un’appendice in *House of Leaves* di Mark Z. Danielewski e *Double Negative-TJ* di Vladislavic/Goldblatt) ed una “integrata” dove vengono inserite direttamente nel testo (come nell’opera di W. G. Sebald e nei testi che analizziamo in questo capitolo), Hortskotte afferma che solo nella seconda di queste due tipologie si può parlare a tutti gli effetti di “iconotesto bimediale” così come lo intende Peter Wagner, ovvero come un genere integrativo dove i segni verbali e visuali si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla *co-presenza* di parole e immagini. Perché questa retorica si possa realizzare e perché le immagini possano davvero funzionare bimedialmente (intermedialmente) con le parole è tuttavia necessario che esse siano svincolate dalle didascalie, perché, come afferma Elizabeth Chaplin in un articolo dedicato proprio alle convenzioni legate all’uso della didascalia:

when the caption goes, photograph, written text and layout each take on a new significance in relation to each other, and the increased visual autonomy of both photograph and layout affect the reader’s engagement with and interpretation of the text⁶³.

L’assenza di didascalia non solo rende l’immagine libera e conformabile all’interpretazione del lettore, ma rende anche possibile il patto narrativo, il quale rappresenta la più grande aporia alla base degli iconotesti, perché la fotografia sarà

⁶² *Ivi*, p. 51.

⁶³ ELIZABETH CHAPLIN, “Convention of Captioning” in HORTSKOTTE, “Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron”, p. 52

sempre realizzata in un mondo fisico che non può essere in nessun caso quello abitato dai personaggi di finzione. Sempre a proposito dell'opera di Sebald, Stefanie Harris afferma:

Sebald both exploits and denies the documentary status of the photograph, prompting us to look beyond the simple reading of these photographs as merely enhancing the non-fictional elements of the text and to ask how they might function with and against the language of the text itself in order to communicate a particular relationship to the past.⁶⁴

Per *I Could Read the Sky* è possibile adottare la stessa prospettiva auspicata da Harris e Hortskotte⁶⁵ per Sebald, ovvero muovere da una concezione delle fotografie come referenziali (ovvero relative ad un mondo fisico reale) ad una capace di considerarle come *parte*⁶⁶ del mondo finzionale e come elementi mediali e di mediazione del discorso finzionale, ovvero utilizzare una prospettiva che consideri il rapporto tra fotografia e testo, secondo la tassonomia di Kibedi Varga, come “inter-referenziale”, cioè come un rapporto di riferimento reciproco (“separated but presented on the same

⁶⁴ HARRIS STEFANIE, “The Return of the Dead: Memory and Photography in W. G. Sebald’s *Die Ausgewanderten*,” *German Quarterly*, vol.74, issue 4, 2001, pp. 379–91.

⁶⁵ I suggest that it was the presence of photographic images in *The Emigrants*, coupled with a mistaken understanding of the photograph as reference to the real, rather than the use of real world references in the narrative which caused even professional readers like Heinrich Detering (1992) to fall into the trap of a factual reading. Conversely, I take the lack of factual, i.e., extranarrative, reference to Sebald’s photographs to indicate that these pictures are supposed to be read and deciphered as autonomous statements within a fictional discourse, with complex relations to the verbal text. HORTSKOTTE, “Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron” cit., p. 53.

⁶⁶ *Ibid.*: “This also means that the photographs are part of the fictional narrative, so that photography itself is or becomes a medial and mediated fictional discourse (hence its lack of an identifiable source outside the narrative). To borrow from Kibédi Varga’s (1989: 39) “Criteria for Describing Word-and-Image-Relations,” photography and text are here in a relation of “interference”: they are “separated but presented on the same page” “they refer to each other.”

page [...] “they refer to each other”⁶⁷). L’adozione di una tale prospettiva permetterebbe, come afferma la Harris, di sfruttare e al contempo negare lo stato documentario della fotografia e di utilizzarla per scopi ulteriori, come, ad esempio, per analizzare le modalità con cui si comunica e si narra il proprio rapporto con il passato. Tale possibilità è ampiamente sfruttata da O’Grady e Pyke, dove si vede chiaramente un rigetto del valore documentario della fotografia (sarebbe infatti ridicolo presupporlo nel momento in cui c’è larga evidenza della discrepanza temporale tra una narrazione ambientata nei primi decenni del novecento ed alcune fotografie che sono state evidentemente scattate negli ultimi decenni del secolo), in favore di una meditazione sulle forme della memoria. Ciò rimanda necessariamente all’originaria definizione di Kracauer relativa alla differenza tra memoria e fotografia come insiememente l’uno qualitativo e l’altro quantitativo di frammenti di passato. E’ indiscutibile il fatto che l’apparato iconotestuale creato da O’Grady e Pyke risponda proprio alla volontà di mettere in scena un racconto in cui non solo vi siano due modi di rappresentare il passato, uno testuale ed uno visivo, ma anche due modi di raccontare, uno qualitativo per impressioni ed emozioni, suoni e reazioni (la narrazione) ed uno quantitativo per accumulo di dettagli (alle volte anche inutili come afferma lo stesso Kracauer⁶⁸ - la fotografia). Lo scontro tra questi due media, così come si realizza sulle pagine del romanzo, si basa su una sorta di dialettica del sospetto: la fotografia introduce il sospetto sul contenuto della narrazione e viceversa. Non riuscendo a corroborarsi a vicenda, i due media si mettono in dubbio reciprocamente e ne nasce un racconto iconotestuale instabile, ma proprio per questo, come era nel caso dell’*ekphrasis*, più “mimetico” rispetto alla rappresentazione della memoria.

Una delle ragioni principali per cui si crea tale senso di insicurezza relativamente a ciò che è narrato è il grande spazio dedicato alle immagini. E’ assai frequente tra i vari critici, nelle analisi dei *photo-novels*, accantonare le immagini come superflue, a causa

⁶⁷ KIBEDI VARGA A., "Criteria for Describing Word-and-Image Relations", *Poetics Today*, Vol. 10 N. 1, Spring 1989, p. 39.

⁶⁸ Kracauer, come si è già dimostrato nel primo capitolo, dice che la fotografia, nei confronti del passato, è “a jumble that consists partly of garbage”. KRACAUER SIEGFRIED (THOMAS Y. LEVINE), "Photography", *Critical Inquiry*, Vol. 19, No.3, Spring 1993, p. 426.

della sensazione di eccesso e inutilità che si genera nel loro confronto col testo. Non è un caso infatti che, salvo per alcuni rari casi felici, come quello di Sebald e Safran Foer, il ricorso ad un genere come quello del *photo-novels* o semplicemente alla pratica di inserzione della fotografia nel testo (in maniera integrativa) sia assai poco diffuso nel mondo della *fiction*. Vi è senza dubbio un ampio ricorso alla fotografia nella saggistica e nell'autobiografia, ma nei romanzi spesso gli scrittori optano per l'*ekphrasis*. *I Could Read the Sky* invece presenta un altissimo numero di immagini (quasi novanta), le quali sono disposte uniformemente lungo il testo: in alcune pagine esse occupano lo stesso spazio del testo, in altre appaiono sole e isolate e sono seguite da altrettante pagine intere di testo, in altre ancora appaiono più foto assieme ad una breve testo. Tale massiccia presenza dell'immagine fa sì che essa sia sullo stesso piano del testo e che conseguentemente la fruizione di testo e immagine da parte del lettore sia equamente divisa. Una tale distribuzione provoca, a livello di percezione, un grosso conflitto, perché i due media, diversi a livello di contenuti e informazioni eppur simili nell'evocazione di una simile atmosfera, si giocano ugualmente l'attenzione del lettore ed acquiscono la percezione della frattura che vi scorre in mezzo. E' proprio in tale frattura che trova collocazione il lettore ed è in tale spazio che egli cerca di piegare e far convergere tra loro i due media, creando un luogo che non risponde alle regole della logica semiotica, ma a quelle della percezione soggettiva (un *tiers pictural*). E' in tal senso che Horstskotte afferma:

When photography and text are juxtaposed [in the Sebaldian manner], the reader becomes to a large extent responsible for their integrative interpretation so that the role of the recipient is self-consciously foregrounded.⁶⁹

⁶⁹ HORSTKOTTE SILKE, "Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron" cit., p. 62.

3.3.5. L'ADATTAMENTO CINEMATOGRAFICO COME REALIZZAZIONE DEL TIERS PICTURAL.

E' interessante a tal proposito vedere come la regista irlandese Nichola Bruce abbia scelto di adattare cinematograficamente questo romanzo cercando di mantenersi fedele al senso di confusione e vaghezza dei ricordi evocato dal libro, nonché al valore intermediale e all'importanza del ruolo del fruitore in un'opera dove parola e immagine hanno lo stesso statuto. Il film di Bruce, infatti, è da prendersi in considerazione perché è quanto di più vicino vi possa essere ad una materializzazione di quel terzo spazio, a cui si è fatto più volte cenno, che nasce nella mente del lettore dal confronto tra i due media. *I Could Read the Sky*, prodotto nel 1999, è un film sperimentale che per alcuni critici farebbe parte di una presunta avanguardia irlandese collocabile tra la fine degli anni '70 e quella degli anni '90. In un articolo dal titolo "*I Could Read the Sky and an Irish Avant-Gard*", apparso sulla rivista *Film Criticism* nel 2004, Jerry White afferma:

Like the photo-book by Timothy O'Grady and Steven Pyke upon which it is based, it is neither a straightforward remembrance nor a non-linear meditation, neither a dreamy music video nor rigorous political interventions. The schema that finally works best for the film is contained in "Uses of Photography", an essay by John Berger (who wrote the preface for the O'Grady/Pyke book) about how photographs appear to be linear but are in fact elliptical, dense with memory and association [...] *I Could Read the Sky* breaks down boundaries between photographic, textual, video and filmic aesthetics. All of these forms of art seem freely mixed, in the end becoming inseparable.⁷⁰

Per riuscire a trasporre l'opera e a mantenerne il carattere associativo, la scelta di Bruce è stata quella di utilizzare momenti occasionali di narrazione lineare (dove si incontra il vecchio sul letto e si intuisce che sta per morire) (fig. 1) e flashback che si muovono da un momento all'altro del passato per associazioni emotive. Queste incursioni nel passato sono connotate da dense sovrapposizioni e dissolvenze incrociate, entrambe le quali concorrono a dare vita a palinsesti visuali, distorsioni e opacizzazioni che trasformano l'immagine in un impasto fangoso e mutevole, al cui interno solo con

⁷⁰ WHITE JERRY, "*I Could Read the Sky and an Irish Avant-Garde*", *Film Criticism*, Vol. 28, No. 3, Spring 2004, p. 38.

difficoltà si riescono a definire i dettagli (fig. 2-3-4-5-6-7). Inoltre, sono impiegate delle forti vignettature per racchiudere l'inquadratura in una sorta di elisse, la quale da un lato ha una certa affinità con la visione attraverso lo spioncino della porta nella fotografia che apre proprio il libro, dall'altro con le ellissi di significato riproposte da Berger nel suo testo *Another Way of Looking*. L'evoluzione di tale amalgama visivo è accompagnata da una voce esterna, quella del narratore-protagonista, che racconta gli eventi di cui le immagini dovrebbero essere evocazione.



Fig. 1 (3')



Fig. 2 (1' 18'')



Fig. 3 (5' 36'')



Fig. 4 (5' 47'')



Fig. 5 (23' 36'')



Fig. 6 (53' 25'')



Fig. 7 (60' 08'')



Fig. 8 (79')

Come nel libro le fotografie non funzionano come semplici spiegazioni o illustrazioni del testo, ma collaborano intermedialmente a strutturarlo, così le immagini del film hanno una funzione amplificativa e di eco rispetto al racconto della voce: non lo spiegano, ma collaborano palinsestualmente e per associazioni a crearne il contesto emotivo. Come conclude White nel suo articolo, citando John Berger:

“If we want to put a photograph back in the context of experience, social experience, social memory, we have to respect the laws of memory,” Berger writes. “We have to situate the printed photograph so that it acquires something of the surprising conclusiveness of that which was and is”. That kind of putting-back is central project of *I Could Read the Sky*.⁷¹

L'operazione effettuata nella trasposizione del film illumina il processo di integrazione icono-testuale che avviene durante la lettura di *I Could Read the Sky*: le immagini, svincolate dal loro atto di produzione extra-finzionale, diventano un background emotivo ed evocativo per il testo che vi “scorre sopra”. Allo stesso tempo, le strategie stilistiche adottate dalla regista permettono di riflettere sulla questione della “visibilità” che attraversa tutto il romanzo e che si conclude con la sua negazione, rappresentata dall'anticipazione della morte del protagonista nell'ultima pagina.

⁷¹ *Ivi*, p. 50. Enfasi nostra.

3.3.6. VISIBILITÀ E MORTE.

La “visibilità” è associata, per tutto il romanzo, alla memoria e alla vita: la compromissione delle une riduce l’altra. Vi è, nello specifico, un interessante passo contenuto nel venticinquesimo capitolo che riporta una conversazione del narratore con lo zio della madre – John - apparsogli in sogno per narrargli la sua migrazione a New York, che può essere letta in maniera metaletteraria. Uncle John racconta:

“I read a book once,” he says. “I read many one time. The thing about a book is that the man who is writing it brings all the lives from all the different places and makes them flow together in the same stream. As they move down towards the end it’s like they have loops and holes and shapes that all fit together just nicely so that they’re just one big piece really. You can look back and see how all of them got where they are. That’s the time the writer brings the book to an end and there’s no seeing past it. I’d like to meet the man who wrote a book like that so I could ask him where he got those lives. I never met anything like that in all my time. I look back and I see a big field full of mud, people and animals sliding and me sliding with them. There’s no end. There’s just times when some are standing and some are fallen”.⁷²

Queste affermazioni rappresentano una riflessione metanarrativa sulla struttura del testo, sulla sua “visibilità” nella mente del lettore e conseguentemente sull’adattamento cinematografico come forma di lettura dell’opera. Le narrazioni finzionali, nelle parole di John, dovrebbero ricostruire delle storie di personaggi apparentemente distanti tra loro, facendoli convergere fino al punto in cui tale convergenza si delinea come unica e possibile e non come una scelta dell’autore demiurgo. Nei racconti autentici memoriali non è possibile identificare un tale modello teleologico, essendo questo tipo di narrazioni simili a masse fluide non del tutto definite, dove le immagini e gli eventi scorrono tra loro, si ricombinano, si modificano e lasciano dei buchi. Secondo quest’ultimo modello è concepito il romanzo *I Could Read the Sky*, ovvero esso è come

⁷² O’GRADY TIMOTHY & STEVE PYKE, *I Could Read the Sky*, p. 117. Enfasi nostra.

un magma che bolle, da cui emergono di tanto in tanto dei momenti di lucidità. Allo stesso modo è realizzato l'adattamento di Bruce. Qui l'idea di un magma "fangoso" è resa ancor più tangibile dagli effetti di dissolvenza e da un viraggio marroncino delle immagini. Quella del fango è una metafora molto calzante per la narrazione memoriale all'interno del romanzo, non solo ad un livello propriamente narrativo (le vicende sono in larga parte ambientate nella campagna irlandese e nelle miniere inglesi), ma anche a quello "percettivo", perché le memorie sono difficili da ritrarre, sono oscure, tra loro amalgamate, plasmabili e porose come lo è il fango, che può coprire, ma anche filtrare.

La questione della visibilità si connette infine per tutto il romanzo a quella del dolore e della ferita provocata dal trauma della perdita della moglie amata:

What is to miss someone? It is not the throbbing ache of a wound. It is not the pain you you get under your ribs from running. It is not a befouled feeling, the feeling of being in mud. It is the feeling of being in a strange place and losing direction. It is the feeling of looking without seeing and eating without tasting. It is forgetfulness, the inability to move, the inability to connect. It is a sentence you must serve and if the person you miss is dead your sentence is long⁷³.

... a cui segue l'immagine:



⁷³ *Ivi*, p. 153. Enfasi nostra

Il narratore descrive il suo lutto come la sensazione che si prova quando si guarda senza vedere; ma questa disposizione verso ciò che lo circonda è anche, paradossalmente, la predisposizione che si trova ad assumere il lettore di fronte all'artefatto bimediale proposto da O'Grady e Pyke: nel seguire la narrazione, bisogna guardare le fotografie senza vedere, ovvero rintracciare in esse solo gli elementi utili alla rievocazione dell'atmosfera e delle emozioni che sono espresse nella narrazione. In tal senso, il rapporto con le immagini che si stabilisce con il lettore evoca quello del protagonista del breve romanzo con le immagini nella sua testa, con le sue memorie. Inoltre, le fotografie stesse, alla fine del libro, col volgere della narrazione e della vita dell'Old Man verso la fine, si fanno sempre più evocative, sibilline, mancano sempre più le figure umane e ripropongono sempre più ciò che sono: tracce, frammenti di un'esistenza vissuta. Si trovano qui delle composizioni di fotografie, come quella qui sopra riproposta, che sono allo stesso tempo controparte di una narrazione che si fa sempre più proiettata verso le emozioni intime e i residui memoriali, e metafora del modo di ricordare del protagonista, ovvero di un processo atto a ritrovare, riunire e mettere in relazione tra loro i resti delle vicende passate. La poetica del frammento e l'ontologia indicale della fotografia si fanno sempre più evidenti a fine romanzo: in un certo senso, da un punto di vista strutturale, narrazione e fotografia si spogliano del loro contenuto e si trasformano nelle loro rispettive essenze; la narrazione diventa quella "long sentence" che è particolarmente lunga quando la persona a cui è rivolta e di cui si ha nostalgia è morta, ma che è destinata a raggiungere la sua conclusione con il sopraggiungere della morte di colui che la produce: la fotografia diventa traccia del passato, indice di un'assenza che la narrazione cerca di ricostituire. E proprio con una riflessione sull'assenza e la scomparsa progressiva della memoria del vissuto si chiude il romanzo:

Who will know the stories of who lies beneath the stones in the graveyard? I walk now with nothing along with me, no sounds, no pictures, nothing of what was in happiness or in pain. I walk in forgetfulness, all that I pass seeming to vanish as I go.⁷⁴

⁷⁴ *Ivi*, p. 159.

La fine della narrazione coincide con il silenzio della voce che narra (come avveniva nel caso del romanzo di Jonathan Coe), con l'assenza delle fotografie e la fine delle immagini mentali. Il libro tuttavia non si chiude a tutti gli effetti, ma lascia uno spiraglio aperto sull'avvenire dato da un'immagine evocativa di un mare all'alba che accompagna le ultime parole del protagonista.

There is a time after long work when you can look for strenght and there is nothing there. This is a time of forgetfulness and after comes a time when you know again what you can do. There can be a time too when the work is complete.

In the morning light I let go.⁷⁵



3.4. JONATHAN SAFRAN FOER, *EXTREMELY LOUD & INCREDIBLY CLOSE*.

La poetica del frammento e della traccia come strategia per combattere l'oblio è fondamentale per la lettura di un altro romanzo bimediale del 2006: *Extremely Loud & Incredibly Close* di Jonathan Safran Foer. Se in *I Could Read the Sky* il rapporto tra fotografia e testo è complementare, tanto che i due media coesistono a cavallo tra mondo finzionale e mondo extradiegetico, nel romanzo di Foer le immagini riproposte

⁷⁵ *Ivi*, p. 160.

sono create dalla storia narrata e trovano una loro connotazione e funzionamento solo in relazione ad essa.

3.4.1. STRUTTURA TESTUALE.

Extremely Loud & Incredibly Close narra le vicende e le scoperte di Oskar Schell, bambino di nove anni che perde il padre durante gli attentati alle Torri Gemelle, che, in seguito a tali eventi, decide, a causa del ritrovamento tra le cose del padre, di una chiave misteriosa in una busta con scritta la parola “Black”, di trovare la serratura abbinata, nella speranza che ciò possa in qualche modo ricondurlo al padre perduto. Il romanzo segue perciò tutti i progetti e gli incontri di cui Oscar è protagonista e, allo stesso tempo, intreccia e fa convergere le sue vicende con quelle dei nonni fuggiti da Dresda durante la guerra e approdati negli Stati Uniti per una nuova vita. Il romanzo presenta una struttura piuttosto sperimentale, non tanto a livello di narrazione, la quale è condotta con una tipica terza persona focalizzata prevalentemente su Oskar o sui nonni a seconda di chi è protagonista degli episodi narrati, o con una prima persona quando si tratta di lettere e diari, quanto piuttosto da un punto di vista tipografico e intermediale. Si possono segnalare infatti due tipologie di impiego dell'iconotesto, da un lato sotto forma di sperimentazioni tipografiche (che non sarà al centro di questo lavoro), dall'altro sottoforma di combinazioni tra immagini (attinte dagli archivi più vari) e testo.

L'utilizzo delle immagini fotografiche è unicamente relativo alle vicende di Oskar e al senso di perdita, ricerca e incomunicabilità che contraddistinguono la sua vita dopo il 9/11. Le immagini non agiscono solo a livello di percezione ed evocazione, come avveniva nel romanzo di O'Grady, o di inferenza e amplificazione, come in quello di Vladislavic, ma funzionano anche a livello narrativo perché mettono in rilievo e rendono evidente il carattere patologico della ricerca di Oskar e concretizzano tra le mani del lettore-testimone il senso di parzialità e frammentarietà della visione che permea il testo. Il lettore, inoltre, proprio per l'inserzione fisica a fine romanzo delle

immagini in forma di *flip-book*, è chiamato anche a condividere l'esperienza di Oskar, potendo a sua volta sfogliare le fotografie e sperimentare il risultato "terapeutico" della loro messa in movimento. Gli elementi visivi del romanzo, pur ponendosi come strategie di rappresentazione, finiscono col mettere in rilievo la loro stessa impossibilità di farsi tali e con l'articolare ulteriormente l'insormontabile divario che esiste tra ciò che si è perso (sia a livello pubblico che privato) e ciò che è rimasto.

3.4.2. TRAUMA E MEDIA.

Il romanzo di Foer, attraverso l'utilizzo della forma ibrida del *photo-text*, mette in scena la crisi di memoria e rappresentazione che esperisce il soggetto di fronte agli eventi traumatici e alla loro mediatizzazione. L'evento alla base del romanzo, l'attacco e il crollo delle torri gemelle, è infatti considerato ad oggi uno degli eventi più mediatizzati della contemporaneità.

I media, come ha sottolineato Allen Meek nel suo testo *Trauma and Media*, giocano un ruolo fondamentale nella propagazione del trauma, facendosi essi stessi strumenti vicari della sua diffusione. Scrive Meek:

Elsaesser develops explicit parallels between the structure of traumatic memory and the media image that remain implicit in Caruth. Because the experience of trauma is delayed and displaced, the location of trauma as a physical event is complicated by its repetition and rearticulating as a psychic event. This problem of where trauma is located is also endemic to various visual media, which represent and reconstitute events in contexts that are always removed in space and time, yet often experienced with a powerful sense of immediacy and involvement. Just as trauma is transmitted without reference to a clearly situated memory, media representations can become events in their own right, displacing access to any original context.⁷⁶

La natura reiterativa e virale della diffusione mediatica del trauma, unita al senso di

⁷⁶ MEEK ALLEN, *Trauma and Media: Theories, Histories, and Images*, Routledge, NY, 2010, p. 11.

delocalizzazione e alla virtualità che essa promuove, produce uno scollamento tra ciò che le immagini rappresentano e ciò a cui fanno riferimento. Ciò comporta di conseguenza la trasformazione delle rappresentazioni mediatiche in eventi stessi, in traumi vicari, che negano l'accesso al contesto originario e alla memoria situata di cui esse dovrebbero essere intenzionalmente canali.

Afferma Joshua Hirsch:

If photography – in its ability both to reproduce a moment of vision and to be itself mechanically reproduced and disseminated endlessly throughout society – shattered the traditional “aura” of art and replaced it with a new politics of the image, as Walter Benjamin argued, then one of the effects of the new politics is the potentially endless reproduction and dissemination of trauma⁷⁷.

La ripetizione continua di immagini mediatiche traumatiche – o riconducibili al trauma – può indurre ad una riproduzione e disseminazione del trauma, senza produrne un'elaborazione collettiva. L'adozione di una tale strategia di ripetizione nel romanzo, conseguentemente, avvicina l'esperienza privata di Oskar a quella del lettore (che nel mondo extradiegetico è a sua volta traumatizzato dagli eventi del 9/11).

3.4.3. CIRCUITI DI COTESTIMONIANZA E POSTMEMORY.

L'alto livello di interazione tra narratore e lettore/testimone chiama in causa la teoria della *Talk Fiction*⁷⁸ avanzata nell'omonimo testo da Irene Kacandes e ripresa nel

⁷⁷ HIRSCH JOSHUA, *Afterimage - Film, Trauma and the Holocaust*, Temple University press, 2004, p. 14.

⁷⁸ KACANDES IRENE, *Talk Fiction - Literature and the Talk Explosion*, University of Nebraska Press, 2001 in GIBBONS ALISON, “Cowitnessing Trauma in Reading *Extremely Loud & Incredibly Close* by Jonathan Safran Foer”, in Id., *Multimodality, Cognition, and Experimental*

saggio “Cowitnessing Trauma in Reading *Extremely Loud & Incredibly Close* by Jonathan Safran Foer” di Alison Gibbons⁷⁹. Kacandes, nell’analizzare le diverse declinazioni di coinvolgimento del lettore da parte dei testi letterari di finzione contemporanei, identifica una categoria di testi che “talk as witness”. A differenza della più generale “talk fiction”, questa più specifica categoria si distingue perché richiede una “risposta” da parte del lettore, risposta che non è semplicemente l’atto di leggere il testo, ma che è piuttosto rappresentata da “specific “answerings” to specific matters that have been raised by the text as statement⁸⁰”. Queste risposte possono essere, ad esempio, delle reazioni emotive a sentimenti descritti nel testo, l’instaurazione di connessioni intellettuali, la chiamata in causa di una storia nel mondo reale a partire da quella narrata nel testo o il completamento di un altro tipo di azione nel mondo fisico:

what distinguishes the communicative circuit from any other literary one is the self-conscious perception by readers that they are formulating a reply invited by some feature of the text.⁸¹

Alla luce di questa proposta teorica, è possibile considerare il romanzo di Foer come un testo che parla da testimone in quanto stabilisce un forte grado di complicità col lettore. Quest’ultimo, da un lato è la *conditio sine qua non* dell’elaborazione del trauma di Oskar (infatti perché vi sia l’esternalizzazione necessaria alla guarigione psicologica vi dev’essere un ascoltatore a cui indirizzarla), dall’altro è co-testimone in quanto gli eventi del 9/11, per la loro enorme diffusione mediatica, fanno parte anche della storia personale del lettore. A proposito dei circuiti di testimonianza che si possono stabilire all’interno del testo e tra quest’ultimo e il lettore, la Kacandes individua sei tipologie di interazione:

Literature, Routledge, New York, 2012.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ KACANDES, *Talk Fiction - Literature and the Talk Explosion*, cit., p. 25.

⁸¹ *Ibid.*

- 1_ Intrapsychic witnessing: a character witnesses to the self about the character's own experience.
- 2_ Interpersonal witnessing: two characters cowitness to trauma suffered by one of them.
- 3_ Surrogate witnessing: two characters cowitness to a third character's trauma.
- 4_ Textual witnessing: narrator and narratee cowitness to the trauma of/in the text.
- 5_ Literary-historical witnessing: text and its contemporary reader cowitness to the trauma of/in the text.
- 6_ Transhistorical-transcultural witnessing: text and its later or foreign reader cowitness to the trauma of/in the text.

Se le prime quattro possibilità si realizzano unicamente all'interno del mondo finzionale, le ultime si situano a cavallo tra mondo extra ed intradiegetico. Nel romanzo di Foer è possibile identificare tutti questi circuiti di testimonianza, salvo l'ultimo, perché, data la vicinanza temporale degli eventi del 9/11 non è ancora possibile parlare di testimonianza trans-storica.

L'importanza e la rilevanza del rapporto di cotestimonianza tra testo e lettore è fondamentale per comprendere, ancor prima che il processo di elaborazione del trauma proposto dal romanzo, il profondo negativismo e l'acerba critica che sono stati rivolti da alcuni critici al testo di Foer. Molti infatti si sono detti feriti dall'utilizzo a fine romanzo dell'immagine dell'uomo che cade. Il suo inglobamento nel romanzo sarebbe una banalizzazione estetica di un argomento molto serio e profondo⁸², ovvero un "textual trick that lowers the emotional intensity of the closing page"⁸³, un trucco che "lends the story a horrific and unearned gravity, and at the same time it cheapens a gorgeous and

⁸² Riporta Philippe Codde nel suo articolo "Philomela revised: traumatic iconicity in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud & Incredibly Close*", *Studies in American Fiction*, Vol. 35, No. 2, Autumn 2007, p. 250: "acerbic critics have condemned the novel for being "pleased with its bag of tricks, its crushing banalities, its sound and fury signifying zilch," for being "[e]xtremely cloying and incredibly false," and for offering only "a narcissistic realism, in love with its own gimmickry." Harry Siegel even accused Foer of being "a fraud and a hack" who has crossed "the line that separates the risible from the villainous," to which Vivian Gornick added a trenchant description of Foer as "a writer of talent who exploits holocaust to mythicize the most aggressive self-pity in modern American history".

⁸³ HEAD DOMINIC, *The State of the Novel*, Blackwell Publishing, 2008, p. 141.

beautifully sad moment at the end of the chapter⁸⁴”. Tale diffidenza da parte dei critici letterari, non riscontrabile invece nelle analisi teoriche, sottolineerebbe il profondo coinvolgimento del lettore negli eventi del 9/11 e conseguentemente il carattere collettivo di tale trauma, e metterebbe in evidenza pragmaticamente la compartecipazione del lettore nei confronti del processo di elaborazione del lutto portata avanti da Oskar. Le reazioni di Head e Barbash confermerebbero infatti quel rischio di cui parlava Ann Kaplan nei confronti del trauma, che consisterebbe nel relegarlo in “the mystified circle of the occult⁸⁵”. Il tentativo di Foer di parlare del 9/11 a poca distanza dagli eventi, sarebbe uno dei primi tentativi di rompere questo silenzio, di far parlare la ferita, e se la storia che sceglie di narrare è quella che vede un bambino che utilizza le immagini dell’uomo che cade per trovare un *requiescat* alla morte del padre, ciò è fatto con l’intento di utilizzare l’immaginazione per affrontare l’orrore dei fatti, perché, come scrive Kaplan nel suo testo seminale *Trauma Culture*:

telling stories about trauma, even though the story can never actually repeat or represent what happened, may partly achieve a certain "working through" for the victim. It may also permit a kind of empathic "sharing" that moves us forward, if only by inches⁸⁶.

La rielaborazione immaginistica del passato traumatico, d’altra parte, è alla base della *post-memory* teorizzata da Marianne Hirsch, sebbene la studiosa si riferisca con questo termine ad un processo transgenerazionale. L’utilizzo dei fotogrammi estrapolati da un video dell’uomo che cade per creare un *flip-book* da parte di Foer è infatti del tutto affiancabile alla scelta di Art Spiegelman di narrare l’esperienza dell’Olocausto del padre attraverso un *graphic novel* dove i personaggi sono dei topi. Quello di Foer non

⁸⁴ TOM BARBASH, “Mysterious key sends boy sifting through his life's wreckage after 9/11”, *San Francisco Chronicles*, 3 Aprile 2005. <http://www.sfgate.com/books/article/Mysterious-key-sends-boy-sifting-through-his-2688272.php>

⁸⁵ KAPLAN ANN E., WANG BANG (edited by), *Trauma and Cinema - Cross-cultural Explorations*, Hong Kong University press, 2004, p. 9.

⁸⁶ KAPLAN ANN E., *Trauma Culture - The Politics of Terror and Loss in Media and Literature* cit., p. 37.

deve dunque essere visto come uno svilimento ed una banalizzazione dell'esperienza del trauma, come hanno fatto alcuni, quanto piuttosto come un tentativo di utilizzare un canale diverso per "narrare" l'inesprimibile, ma soprattutto per accettarlo e rielaborarlo. Proprio queste due scelte - un linguaggio "alternativo" e la rielaborazione del trauma - giustificano l'impiego di una struttura bimediale e sperimentale come quella che ritroviamo nel romanzo *Extremely Loud & Incredibly Close*.

3.4.4. DOPPIO CODICE COMUNICATIVO.

Il romanzo offre al lettore l'intreccio di due storie traumatiche, quella di Oskar, rappresentata dalla perdita del padre durante gli attacchi del 9/11, e quella dei suoi nonni, legata invece ai bombardamenti di Dresda e all'Olocausto durante la Seconda Guerra Mondiale. Per narrare (o far narrare ai protagonisti) gli eventi di cui sono stati vittime, Foer impiega delle strategie diverse che implicano entrambe un ricorso alla visualità, ma che, di fatto, sono tra loro molto diverse. Se le vicende di Oskar vengono narrate attraverso il ricorso a fotografie, trovate o scattate dallo stesso personaggio, quelle dei nonni invece impiegano strategie tipografiche atte a rappresentare sulla pagina i silenzi, gli eccessi di parola, le ombre e le sfaccettature più oscure dei loro ricordi. E' già stato più volte ricordato l'aspetto visivo del carattere tipografico e dunque del testo, ragione per cui Mitchell ha dichiarato che dobbiamo necessariamente parlare di *imagetext* in maniera del tutto radicale anche di fronte alla sola scrittura; eppure, si lascerà volutamente da parte l'analisi di queste convenzioni, per focalizzarsi maggiormente su quelle fotografiche. E' tuttavia importante rilevare come le une e le altre rappresentino un tentativo, diverso ma ugualmente finalizzato, di trovare un mezzo alternativo di comunicazione.

Come dimostra dettagliatamente lo studioso Philippe Codde nel suo articolo "Philomela revised: traumatic iconicity in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud & Incredibly Close*", il ricorso da parte di Oskar e dei nonni a dei "linguaggi" non convenzionali riconfigurerebbe metaforicamente il mito di Filomela e il suo sforzo di

trovare un linguaggio per narrare la violenza subito dopo aver perso la facoltà di parola:

In his insistence on these alternative forms of communication to try to fill the void left by traumatic experiences, I would argue that Foer is consciously rewriting the classical myth of Philomela. [...] Foer didn't, however, simply create a one-for-one metaphorical rewriting of the Philomela myth; instead he consciously and wittily composed a variation on a number of the myth's predominant motifs. The most conspicuous motif in Philomela's story is obviously the inexpressability of a traumatic event that one desperately tries to transmit via alternative semiotic, non-linguistic, means⁸⁷.

A riprova della permeabilità tra le storie narrate da Foer e quella del mito ovidiano, vi è il fatto che Oskar non è in grado di parlare del 9/11 (cosa che rimanda tra l'altro allo storpiamento fonetico del nome "Bill Laden" in "Bill Lawton" effettuata da Justin, bambino protagonista del romanzo *Falling Man*⁸⁸ di Don DeLillo, impressionato dagli stessi eventi) e di raccontare di non essere riuscito a rispondere alle ultime insistenti telefonate del padre; motivo per cui, per comunicare alla madre il messaggio registrato nella segreteria telefonica egli decide di ricorrere a un codice morse alternativo, inanellando una serie di perline in una collanina da consegnare alla madre nella speranza che essa sia in grado di decifrarlo. Allo stesso modo, il nonno perde pian piano l'uso della parola e per comunicare con la moglie (sorella della prima compagna, persa durante i bombardamenti) digita sulla tastiera del telefono una serie di numeri, creando a sua volta un messaggio in codice, nella speranza a sua volta che quest'ultima riesca a comprenderlo. Infine, la nonna di Oskar può comunicare il suo trauma solo attraverso delle pagine bianche. I tre personaggi, dunque, cercano tutti a loro modo dei codici di comunicazione diversi per assemblare e trasmettere il loro messaggio; messaggio che inevitabilmente fallisce nel suo scopo, perché rimane incompreso fino al momento in cui non viene accompagnato da un linguaggio, scrittura o parola, in grado di renderlo

⁸⁷ CODDE PHILIPPE, "Philomela revised: traumatic iconicity in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud & Incredibly Close*" cit., p. 247.

⁸⁸ DELILLO DON, *Falling Man*, Scribner, 2007.

decifrabile, almeno parzialmente, al destinatario.

Queste dinamiche intradiegetiche trovano eco a livello extradiegetico: il lettore/testimone infatti si trova di fronte ad una storia che contiene un messaggio comunicato attraverso il ricorso a due media (immagini e testo) e che, per questo, non è sempre direttamente deducibile. Tale difficoltà promuove un ruolo attivo del lettore che trova così una doppia funzione nei confronti del romanzo: una relativa alla possibilità di decifrare il racconto di Oskar ed una che concerne invece l'eventualità di elaborare la propria esperienza del trauma del 9/11, perché, come sottolineava Ann Kaplan, riguardo il trauma e il legame tra esso e il testimone, la narrazione può permettere anche una sorta di condivisione empatica in grado di farci andare avanti, anche se solo di pochi passi. Inoltre, sempre per la studiosa, perché vi possa essere una risposta da parte del testimone è necessario che egli tenga in considerazione la soggettività dell'Altro, che non la ignori, perché, come scrive la filosofa Kelly Oliver "to recognize other requires acknowledging that their experiences are real even though they may be incomprehensible to us"⁸⁹. Riconoscere la "realtà" della storia narrata a prescindere dalla sua dichiarata finzionalità ascrivibile al genere letterario in cui è incastonata è condizione fondamentale per cui il lettore si possa trasformare in testimone, nonché condizione necessaria perché il romanzo possa funzionare da agente etico. Fallire nel riconoscere la "realtà oltre la finzionalità" del racconto, ovvero escluderne il valore terapeutico in nome di una presunta mancanza di realismo, è la ragione che ha portato alcuni critici ad accantonare il libro mettendone in luce i limiti, i quali sono stati evidentemente delineati a partire da un ipotetico modello di riferimento "realistico" (ecco dunque che Oskar è troppo intelligente per la sua età, è impossibile che il nonno perda l'uso della parola in maniera "lessicale", ecc.). D'altra parte, il ricorso ad una storia "non del tutto realistica" è proprio una scelta fondamentale, assieme a quella del doppio codice, per poter comunicare ciò che altrimenti non si riuscirebbe a testimoniare, nel caso in questione l'elaborazione del trauma e del lutto per la morte del padre da parte di Oskar. Inoltre, sulla scia delle teorizzazioni di Hayden White e altri studiosi

⁸⁹ KELLY OLIVER in KAPLAN ANN E., *Trauma Culture - The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers University Press, 2005, p. 160.

neostoricisti, non bisogna dimenticare che nessuna rappresentazione storica dà accesso alla verità essenziale, nemmeno le memorie dei testimoni. Come scrive Joshua Hirsch nel suo testo, *Afterimage*, sulla relazione tra cinema, trauma ed Olocausto:

all historical representation is, rather, limited in at least three different ways: by signification (the ontological difference between the reality and the sign, including the memory-sign), by documentation (limited documentation of the past), and by discourse (limited framing of documents by the conventions of discourse).⁹⁰

Quindi la scelta di un realismo “magico” (o forse più correttamente “forzato” e “storpiato”) è semplicemente una scelta di stile e genere che non dovrebbe influire sulla ricezione del testo, ma, anzi, diventarne veicolo. Non è escluso ipotizzare una certa relazione tra forma di rappresentazione scelta e accessibilità agli eventi, tale per cui quanto maggiore è la possibilità di accedere ed elaborare il trauma, tanto più sarà aderente a modelli realistici il racconto. Tuttavia, come suggeriscono Kaplan e Wang:

to externalize the trauma is not a matter of representation, but a struggle by the wounded body to first imagine and then create a less traumatic, less painful environment. What appears to be personal imagination is social imaginary: for history is a process of humanity’s self-fashioning, through creating institutions, languages, structures, and relations. Trauma is a product of history precisely because it is man-made and self-inflicted, and hence can be understood and altered by self-conscious human acts. These acts for making change, or working through traumas, are imaginary, because given the depleted and exhausted cultural resources, little but the imagination is readily available for the reinvention of new narratives, new social forms⁹¹.

Nel romanzo di Foer, la natura degli eventi ha spinto lo scrittore alla scelta di un doppio codice bimediale che è funzionale, oltre che alla rappresentazione di un evento inassimilabile, al coinvolgimento del lettore come co-testimone. Quest’ultimo infatti

⁹⁰ HIRSCH JOSHUA, *Afterimage - Film, Trauma and the Holocaust*, Temple University Press, 2004, p. 5.

⁹¹ KAPLAN ANN E., WANG BANG (edited by), *Trauma and Cinema - Cross-cultural Explorations* cit., p. 13.

non è solo chiamato ad ascoltare/vedere il racconto, ma anche a decifrarlo: deve dipanare la matassa di significati cercando, ad esempio, di risalire al punto in cui esiste una connessione tra l'immagine e il testo (le fotografie non sono sempre collocate a ridosso del loro riferimento testuale); deve capire che significato metaforico incorporano per Oskar (molte immagini non sono contestualizzate, ma appartengono ad una raccolta personale chiamata *Stuff that happened to me* e quindi se ne deve dedurre il motivo di inserzione). Egli deve, in altre parole, colmare le lacune e gli interstizi che si creano tra i due media, andando a configurare un *tiers pictural*. Tale spazio di elaborazione e incontro è, nei confronti del romanzo di Foer, ancora più complesso, perché alle istanze descrittive e visuali presenti nel testo si unisce anche l'apporto soggettivo dato dalla condivisione degli eventi traumatici narrativi. A tal proposito si possono menzionare i tre gradi di "testimonianza" che lo psichiatra Dori Laub ha identificato rispetto all'esperienza dell'Olocausto durante una serie di interviste che ha svolto con alcuni superstiti. Per Laub, la prima posizione è ovviamente quella di "being witness to oneself"⁹², ovvero l'essere sopravvissuti in prima persona; al secondo grado si trova invece colui che ha preso parte "not in the events, but in the account given of them, in [his] role as the interviewer of survivors who give testimony" e che per tale motivo riesce ad essere parte dello sforzo di "to go beyond the event and not be submerged and lost in it", mentre al terzo colui che, assieme al narratore, tenta di raggiungere/ottenere una verità che è elusiva. Per quest'ultimo soggetto, nelle parole di Laub:

the traumatic experience has normally long been submerged and has become distorted in its submersion. The horror of the historical experience is maintained in the testimony only as an elusive memory that feels as if it no longer resembles any reality. The horror is, indeed, compelling not only in its reality but even more so, in its flagrant distortion and subversion of reality.

Questa ultima posizione è particolarmente importante perché sottolinea il carattere elusivo e distorto dell'esperienza traumatica e il fatto che ciò spinge

⁹² DORI LAUB in KAPLAN ANN, *Trauma Culture* cit., p. 124.

l'osservatore/ascoltatore verso la necessità di assumere una posizione di responsabilità. Proprio l'assunzione di tale posizione rimanda a quello spazio di *agency* etica (quel "movimento" anche solo di pochi centimetri di cui parla Kaplan) che, come abbiamo già sottolineato, è una delle ragioni che giustificano la scrittura di narrativa "traumatica".

3.4.5. REITERAZIONE E REINTERPRETAZIONE IMMAGINISTICA DELLE IMMAGINI.

Due sono gli elementi visuali che assumono maggior pertinenza rispetto allo studio del trauma⁹³: da un lato la reiterazione e l'inquadratura di alcune immagini, dall'altro l'inserzione e l'interpretazione del *flip-book* alla fine del romanzo. Quasi la totalità delle immagini che appaiono nel libro appartengono, nel mondo finzionale, alla collezione che Oskar fa delle cose che gli sono capitate - *Stuff that happened to me*. In questo album egli conserva frammenti di immagini raccolti per strada, oggetti, fotografie staccate da giornali o da libri e soprattutto quelle che egli scatta durante le sue peregrinazioni per la città alla ricerca della serratura abbinata alla chiave trovata tra le cose del padre. Alcune immagini sono invece di più dubbia collocazione, come ad esempio l'immagine degli uccelli in volo, che si trova in ben due punti del libro; tuttavia, in mancanza di indicazioni chiare è possibile ricondurla alla collezione di frammenti "visivi" di Oskar.

E' possibile raggruppare le immagini di questa collezione in due categorie: da un lato quelle che potremmo definire "prove", ovvero le immagini che Oskar scatta durante la sua ricerca per archiviare gli incontri e "fissarne" alcuni dettagli; dall'altro un insieme di foto "simboliche" per la narrazione e l'esternalizzazione delle sue emozioni. Si potrebbe avanzare l'ipotesi che le immagini sono raccolte da Oskar per valore indicale e

⁹³ Pur sussistendo all'interno del romanzo due filoni narrativi convergenti – quello della storia di Oskar e quello dell'emigrazione dei nonni sfuggiti all'Olocausto – ci si soffermerà unicamente a quello relativo al 9/11 perché, tra i due, è quello condotto attraverso il ricorso alle immagini fotografiche.

simbolico, pur essendo consapevoli che alle volte il limite tra le due categorie è del tutto permeabile. Nella prima categoria, stando a questa suddivisione, si trovano le foto relative ad alcuni appartamenti visitati da Oskar, le nuche di due presunti personaggi incontrati, le mani con scritto “Yes” and “No” del nonno, l’occhio piangente dell’elefante raffigurato nella fotografia trovata in una casa: si tratta di immagini scattate con un’intenzione archivistica; nella seconda categoria si trovano invece quelle immagini recuperate da altri archivi, ma che servono al protagonista, in maniera più o meno consapevole, a comunicare i suoi problemi, i suoi dubbi e le sue riflessioni sulla vita.

Il primo gruppo raccoglie le foto che Oskar ha (presumibilmente) scattato in prima persona. Attraverso l’atto fotografico, egli vuole conservare traccia e prova degli incontri che ha fatto durante le sue avventure, sia per gestire al meglio la ricerca, sia perché la traccia lasciata dall’impronta fotografica, in pieno accordo con la teoria di Barthes, è prova che ciò che si è impresso si è effettivamente trovato di fronte alla macchina fotografica, indipendentemente dal risultato dell’incontro. Quello di Oskar è un procedimento profondamente scientifico che si basa su una raccolta di dati finalizzata alla risoluzione del problema rappresentato dalla chiave. Un tale metodo non è nuovo a Foer, infatti anche nel suo romanzo precedente, *Everything is Illuminated*, si trova un personaggio (Jonathan Safran Foer) che, guidato da un oggetto-guida “pretestuoso” nella forma di una vecchia fotografia del nonno e della donna che lo salvò durante il regime nazista (si veda qui il parallelismo con *Extremely Loud & Incredibly Close* dove come oggetto-guida vi è una chiave), viaggia per l’Ucraina alla ricerca di una donna, collezionando in asettici sacchetti di plastica le “tracce” che raccoglie durante il percorso (capelli, dentiere, terriccio, insetti...). Eppure, le fotografie che Oskar scatta e raccoglie, pur ponendosi come prove d’avvenuti incontri, sono totalmente tangenziali rispetto all’incontro vero e proprio: le foto delle porte e delle serrature non sono mai collocate nel punto del testo in cui se ne parla, le persone ritratte sono sempre fotografate da dietro e non risultano pertanto riconoscibili, le immagini che rappresentano “oggetti” incontrati, come la fotografia dell’elefante, non rappresentano che dei dettagli minimi resi macroscopicamente astratti. Sembra che, in ciascuno dei casi elencati, si sia cercato di produrre una “prova” rendendola allo stesso tempo vaga,

opaca e confusa, “tangenziale”, così come “tangenziali” sono queste prove rispetto alla “visualizzazione” degli elementi traumatici che sono al centro della ricerca condotta da Oskar. Si possono rintracciare in questo procedimento tre motivazioni: la prima è sicuramente di carattere pragmatico e rimanda alle complicazioni e agli effetti paradossali che si sarebbero potuti verificare nel tentativo di raffigurare in maniera nitida e completa delle immagini che sono “concepite” nel mondo della finzione, ma realizzate fittiziamente in quello extradiegetico (le foto, spesso, sono state commissionate dallo stesso Foer). La fotografia è un indice e per quanto non referenziali richiedono comunque che un *quid* stia di fronte alla macchina, sia esso il caso di uno scatto analogico o di uno digitale⁹⁴; per tale ragione voler mostrare dettagliatamente una messa in scena, potrebbe produrre un effetto grottesco. La seconda e la terza ragione sono tra loro legate: una riguarda la riflessione sulla fotografia e il feticcio elaborata da Christian Metz⁹⁵, l'altra quella sul rapporto tra fotografia e trauma.

Nell'articolo *Photography and Fetish*, pubblicato nel 1985, Metz scrive:

the photographic take is immediate and definitive, like death and like the constitution of the fetish in the unconscious, fixed by glance in childhood, unchanged and always active later. Photography is a cut inside the referent, it cuts off a piece of it, a fragment, a part object, for a long immobile travel of no return. Dubois remarks that with each photograph, a tiny piece of time brutally and forever escapes its ordinary fate, and thus is protected against its own loss. [...] The fetish means both loss (symbolic castration) and protection against loss⁹⁶.

Lo scopo del feticcio è quindi quello di fermare lo sguardo e di rendere il “visibile” invisibile, ovvero di sostituirsi (generalmente per contiguità) a ciò che vi era prima di fronte allo sguardo. In altre parole, il feticcio protegge lo sguardo sostituendosi a ciò che non è più visualizzabile e in tal modo materializza un'assenza; allo stesso tempo

⁹⁴ Per le differenze ontologiche tra analogico e digitale e la presunta falsa rivoluzione rappresentata dal passaggio al digitale si veda MARRA CLAUDIO, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Mondadori, Milano, 2006.

⁹⁵ METZ CHRISTIAN, “Photography and Fetish”, *October*, Vol. 34, Autumn 1985.

⁹⁶ *Ivi*, p. 84.

stuzzica lo sguardo, incoraggiandolo ad andare oltre, e lo protegge, agendo in maniera apotropaica. Se la fotografia diviene feticcio, allora ciò da cui protegge è ciò che sta oltre l'inquadratura, l'*off-frame*. Ciò che si trova al di fuori non potrà mai rientrare nell'inquadratura, sarà morto per sempre, e lo spettatore non ne avrà mai la conoscenza empirica, pur continuando a immaginarlo, "hallucinating it, dreaming the shape of this emptiness"⁹⁷. L'*off-frame* diventa quindi una proiezione subdola e immateriale, esclusa e per questo presente. Proprio per la sua esclusione e per la percezione forzata della sua assenza all'interno dell'inquadratura è possibile parlare di feticcio in termini freudiani; ma proprio per questa ragione è possibile anche parlare di "metonimica espansione del *punctum*"⁹⁸. L'assenza è infatti il *punctum* barthesiano, quel piccolo trauma percepibile soggettivamente che espande la percezione della fotografia a ciò che vi sta oltre. Nel caso di Oskar quell'altrove è l'oltre la porta, la storia nascosta dietro alle mani con il tatuaggio YES/NO, il colloquio che egli ha per trovare il padre con ognuno dei personaggi di cui registra un frammento; in altre parole, dietro ad ogni immagine vi è il trauma, quello del 9/11 per Oskar e quello dell'Olocausto dietro alle mani del nonno. Le fotografie, quindi, svolgono quel doppio ruolo a cui faceva riferimento Metz, ovvero invitano a vedere oltre, ma allo stesso tempo proteggono da quell'oltre.

La riflessione sul feticcio è inscindibile da quella sul trauma, la quale rappresenta la terza ragione per l'impiego di tali fotografie "tangenziali". Recuperando infatti la riflessione sviluppata da Ulrich Baer in *Spectral Evidence*, è possibile vedere, nella crisi della referenzialità della fotografia e nella proposta di concettualizzarla in una prospettiva temporale democritea, il tentativo di trasformare la fotografia da "cemetery", "small funerary moment" - o "grave for the living dead", come proposto da Barthes ad esempio - a una "potentially open-ended form of testimony to, and a call for, a new way of seeing"⁹⁹. Le fotografie di Oskar richiedono all'osservatore di andare oltre il semplice sguardo, perché ognuna di essa contiene in sé un "oltre" indefinito che fa sì che di fronte ad esse, a prescindere dalla propria predisposizione mentale, si prenda una

⁹⁷ *Ivi*, p. 87.

⁹⁸ BARTHES ROLAND, *La camera chiara* cit., p.45.

⁹⁹ BAER ULRICH, *Spectral Evidence* cit., p. 182.

posizione di responsabilità e si diventi, conseguentemente, potenziali testimoni. Per tale ragione, le fotografie traumatiche, secondo Baer, “open up a future that is not known and, because it is unknown, might yet be changed¹⁰⁰”. Questa resistenza alla “chiusura” rimanda direttamente al *flip-book* finale, dove la combinazione iconotestuale serve proprio a mostrare la potenzialità taumaturgica insita nell’”apertura” della fotografia, enfatizzata, nel romanzo di Foer, dall’utilizzo di una modalità temporale particolare: il condizionale.

Il secondo gruppo di immagini – quelle utilizzate a scopo “simbolico” - è invece utile per comprendere l’arricchimento di significato che l’intermedialità produce sul testo. L’inserzione nell’archivio di Oskar di immagini quali la fotografia di Stephen Hawkins o quella di Laurence Olivier nella parte di Amleto, come pure lo schema per la creazione di un aeroplano di carta, servono ad offrire al lettore ulteriori informazioni sulle (ed elaborazione delle) tematiche affrontate dal libro. Prendiamo, ad esempio, le tre immagini appena citate. L’immagine che raffigura Hawkins, pur legandosi testualmente alla profonda fascinazione che Oskar prova per lo scienziato, tale da spingerlo a scrivergli numerose lettere (riferimento intertestuale esplicito), rimanda, ad un secondo livello di interpretazione, alla riflessione sul digitale e sulla manipolazione che tale tecnologia permette. Innanzi tutto l’immagine di Hawkins è “nitida” solamente all’interno del piccolo monitor della macchina da presa, tutto ciò che sta oltre l’inquadratura è vago e confuso. Tale fotogramma rimanda da un lato alla “limitatezza” dell’inquadratura e alla sua instabilità (infatti, come per la memoria, con la semplice pressione dei pochi tasti che circondano l’immagine digitale è possibile modificarla), dall’altro all’intertesto relativo alle possibilità taumaturgiche dell’elaborazione visuale. Infine rimanda alla parzialità e mancanza di obiettività ed esaustività dell’immagine mediatica, alla cui critica e analisi, specie in relazione agli eventi del 9/11, si è dedicato in maniera illuminante lo studioso Clément Chéroux nel suo testo magistrale *Diplopia*, dove lega l’immaginario mediatico degli attentati alle *lobbies* del mercato delle immagini (agenzie iconografiche). L’intertesto messo in luce da questa immagine si sviluppa poi regolarmente per tutto il libro, fino ad esplodere nel *flip-book* finale, dove

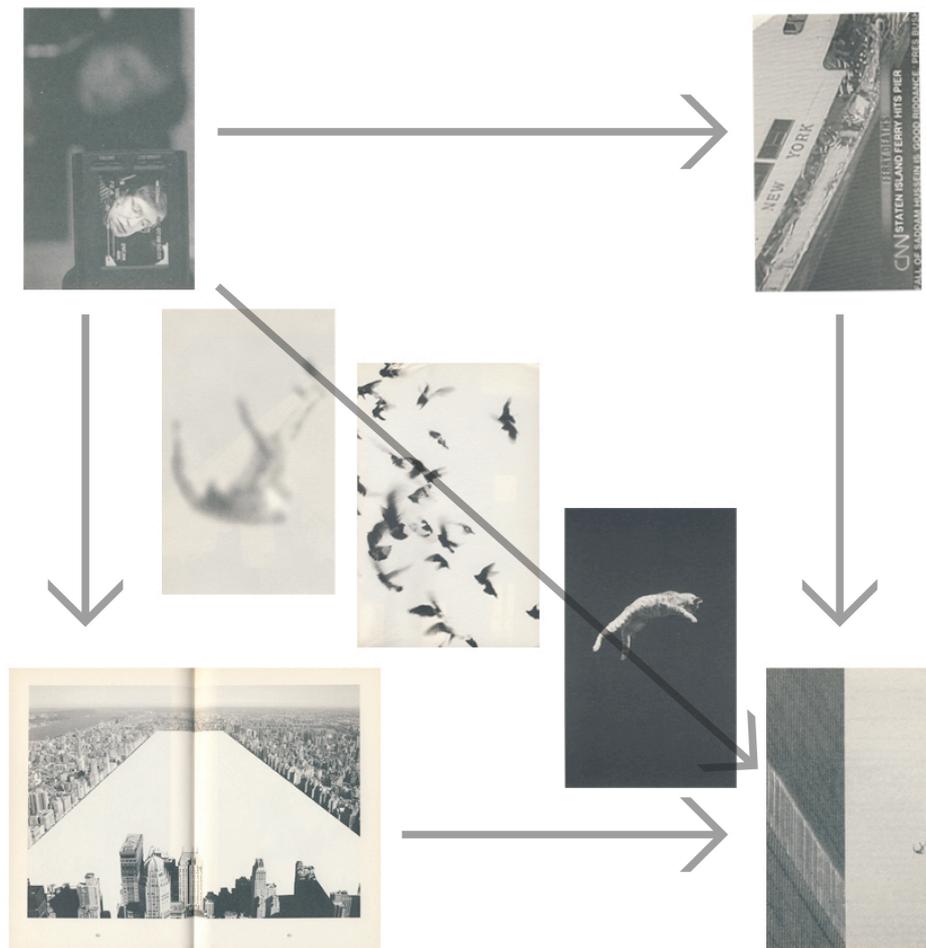
¹⁰⁰ *Ibid.*

la manipolazione avviene attraverso una progressiva re-inquadratura dell'immagine e nell'istituzione di una sequenza capace di creare l'effetto ottico di un salto dell'uomo anonimo all'interno della torre da cui, nella realtà, si è lanciato verso il vuoto. Il *flip-book* è a sua volta però anticipato da una serie (si noti la natura traumatica di tale ripetizione) di riproporzioni dell'immagine pixelata, sgranata, reinquadrata e ingrandita dell'uomo che cade, quasi a voler dimostrare quel che Roland Barthes diceva in un suo celebre passaggio della *Camera chiara*:

scrutare una fotografia vuol dire voltare l'immagine dall'altra parte, significa penetrare nella profondità del rettangolo di carta, raggiungere la sua faccia retrostante [...] Ma ahimè, per quanto scruti, io non scopro niente: se ingrandisco, non faccio altro che ingrandire la grana della carta: disfo l'immagine a vantaggio della sua materia¹⁰¹.

Proprio l'apporto della scrittura, provvederà una soluzione a tale problema. L'inquadratura di Hawkins allude intertestualmente anche al fatto che i fotogrammi dell'uomo che cade sono estrapolati da un video (nozione che apprendiamo testualmente) che Oskar recupera online da un sito portoghese. Ciò si ricollega, ancora una volta, sia alla questione espressa da Chéroux in *Diplopia*, ovvero al fatto che i media tendono a diffondere un'informazione standardizzata e legata ai grandi gruppi di diffusione di notizie e immagini, a discapito dei piccoli distributori che non hanno la possibilità di farsi notare e che possono essere raggiunti solamente dall'interesse e dalla conoscenza individuale, sia al discorso della censura, motivata dalla presunta vicarietà traumatica dell'immagine dell'uomo che cade. Di seguito riportiamo un esempio di intertesto visuale.

¹⁰¹ BARTHES ROLAND, *La camera chiara* cit., p. 100.



Le immagini che si dispongono lungo la freccia diagonale rappresentano una serie di immagini che si ripropongono in maniera traumatica e che si fanno eco. Il passaggio attraverso l'immagine della CNN rimanda alla discussione sui media: si parte dalla macchina da presa che inquadra Hawkins, si passa attraverso un'immagine di un telegiornale per giungere al fotogramma estrapolato da Oskar da un video. Il terzo trend, quello che passa attraverso l'immagine manipolata di Central Park, rappresenterebbe invece la riflessione sull'elaborazione e manipolazione dell'immagine: la possibilità infatti di reinquadrare Hawkins con la macchina da presa si lega alla possibilità di alterare l'immagine di New York attraverso la creazione di un'assenza che rimanda ad un passaggio testuale relativo alle peregrinazioni di Oskar e il padre attraverso Central Park, oltre che alla storia dello scomparso "Sixth Borough" e a quella della divisione della casa del nonno in zone in cui poter vivere e in zone in cui non abitare. Si lega

soprattutto alla manipolazione finale, apparentemente più semplice, perché implica un semplice *reframing*, ma che ha l'effetto più manifesto e travolgente dell'intero romanzo. L'immagine di Laurence Olivier nella parte di Amleto innesca a sua volta una rete di significazioni intertestuali: come per Hawkins, esiste anche per Olivier una lettura "superficiale" ed immediata, legata al fatto che Oskar deve partecipare alla recita scolastica nella parte di Yorick; eppure, ad una lettura più connotativa è possibile mettere in relazione tale immagine con ciò che rappresenta: Amleto, da un lato parla con il teschio di Yorick che funge da *memento mori* e che, essendo indice di un'assenza, funge da correlativo oggettivo della fotografia, dall'altro è il personaggio che per antonomasia cerca di elaborare il lutto del padre. La tragedia di Amleto può essere letta intertestualmente con il romanzo di Foer: laddove l'uno deve vendicare la morte del padre, l'altro lo deve ritrovare (per entrambi si tratta di una ricerca di verità) e laddove il nemico è definito e ha un volto (lo zio Claudio), dall'altro sono dei più generali e indistinti "terroristi". Ma le affinità vanno ben oltre: lo spettro del padre può essere ricondotto al ritorno della visione dell'evento traumatico nella coscienza e, conseguentemente, a quella dell'uomo che cade nel romanzo di Foer; l'uno e l'altro sono infatti presenze "insistenti" e tormentanti. Vi è, in breve, tutta una serie di isotopie tematiche condivise. La stessa cosa vale per l'immagine dello schema per fabbricare un aeroplanino di carta: l'immagine rimanda al rapporto tra padre e figlio e ai giochi "intelligenti" che l'uno insegnava all'altro e in maniera più inquietante agli aerei che hanno colpito le torri; ma esiste anche una risonanza visuale basata sul tema del volo, che si propaga lungo una successione che passa attraverso gli uccelli in volo, il gatto che cade e infine, ancora una volta, giunge all'uomo che cade.

E' estremamente interessante vedere come entrambi i gruppi di immagini identificati finiscano col convergere sulla stessa tematica e soprattutto sul *flip-book* finale, che rappresenta, tra l'altro, il punto di maggior evidenza del valore apotropaico della narrativa traumatica intermediale.

3.4.6. FLIP-BOOK.

Frustrata la speranza di trovare una traccia del padre con il ritrovamento della serratura corrispondente alla chiave, Oskar decide di stampare alcuni fotogrammi estrapolati dal video dell'uomo che cade reperito su un sito internet portoghese e li organizza in sequenza contraria, così che, sfogliando velocemente le pagine, sia possibile creare l'effetto ottico di un salto all'interno della torre. Molti sono gli studi che si sono soffermati su questo aspetto del libro, il quale è proprio il punto che ha causato anche più astio da parte della critica. Emergono, infatti, relativamente all'immagine dell'uomo che cade tutta una serie di considerazioni che pervadono, seppur in maniera meno evidente, il resto del libro: la riflessione sul sistema mediatico e la censura (rappresentati dalla reiterazione dell'immagine del *jumper* e dal suo reperimento su un sito "non ufficiale"), la convergenza di trauma individuale e collettivo (rappresentato dalla trasformazione iconica dell'immagine), il valore apotropaico dell'iconotesto. Il primo aspetto è già stato anticipato riportando la riflessione di Chéroux sulle questioni relative al sistema mediatico (e la sua struttura reiterativa – analizzata anche da Allan Meek in *Trauma and Media*) e alla distribuzione delle immagini: l'informazione, ha dimostrato lo studioso francese, è distribuita secondo livelli di accessibilità, basati sull'esistenza di *lobbies* di agenzie di informazione e d'immagini, che si trasformano, paradossalmente, per la massa, in livelli di "affidabilità". Ciò genera diffidenza nei confronti della controinformazione e in generale di ciò che viene "ufficialmente ritirato" o "taciuto". L'immagine dell'uomo che cade, e in generale dei *jumpers*, apparse sui quotidiani americani il giorno successivo agli attentati, furono presto rimosse, giustificando tale scelta con la volontà di rispettare le vittime della tragedia¹⁰²; eppure,

¹⁰² Scrive SUSIE LINFIELD, giornalista e professoressa alla NYU, "on September 12, 2001, *The New York Times* printed a photograph that had been taken by Associated Press photographer Richard Drew the previous day; so did newspapers all over the country. It showed a man who, having jumped from one of the burning World Trade Center towers, was falling through the air to the pavement: an acrobatics of death. An estimated 7 percent of those who were murdered on 9/11 died by jumping; there is ample photographic documentation, taken by various witnesses from various angles, of this horrific phenomenon. But the *Times* never ran Drew's photograph, or anything like it, ever again; neither did most other American papers. Indeed, photographs of the so-called jumpers have been rendered taboo, vilified as an insult to the dead and an

fu presto possibile ritrovarle sulla stampa estera e, soprattutto, su siti internet stranieri. Sarebbe necessaria a questo proposito una lunga riflessione sull'etica dell'immagine, la cui più intensa e profonda elaborazione è ancor oggi quella offertaci da Susan Sontag nel suo testo magistrale *Regarding the Pain of Others*¹⁰³, seguita negli ultimi anni da quella di W. J. Mitchell sul rapporto tra terrore e immagine¹⁰⁴. L'operazione compiuta da Foer consiste nell'aver risemantizzato una fotografia traumatica e nell'averla trasformata, con l'apporto della scrittura, in un mezzo di elaborazione del trauma. Ciò permette indirettamente di comprendere anche l'incidenza tra trauma individuale e collettivo, poiché Oskar elabora il suo lutto personale, ricorrendo ad un'immagine pubblica (mediatica):

Finally, I found the picture of the falling body.
Was it Dad?
Maybe.
Whoever it was, it was somebody.
I ripped the pages out of the book.
I reversed the order, so the last one was first, and the first was last.
When I flipped through them, it looked like the man was floating up through the sky.
And if I'd had more pictures, he would've flown through a window, back into the building, and the smoke would've poured into the hole that the plane was about to come out of.
Dad would've left his messages backwards, until the machine was empty,

unbearably brutal shock to the living (though they have been printed abroad, and can be found on the Internet). And journalists who have tried to identify the falling, dying man in Drew's photograph have been met with angry rebuffs by those who might be his family, as Tom Junod documented in *Esquire* in 2009. One purported daughter told journalist Peter Cheney when confronted with Drew's photograph: "That piece of shit is not my father."

The jumper photographs make clear to us the utter vulnerability of the victims; they present us with terrorism as a human experience, not just a political crime. Those trapped in the Towers had only two choices—to jump to their deaths or to be incinerated—which is to say they had no choice at all. To moralize either "choice"—to despise one as cowardly and valorize the other as heroic—is to misunderstand both. What the 9/11 victims faced was the absence of options." <http://nymag.com/news/9-11/10th-anniversary/jumpers/>

¹⁰³ SONTAG SUSAN, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, 2003.

¹⁰⁴ MITCHELL W. J., *The War of Images, 9/11 to the Present*, The University of Chicago Press, 2011.

and the plane would've flown backward away from him, all the way to Boston.

He would've taken the elevator to the street and pressed the button for the top floor.

He would've walked backward to the subway, and the subway would've gone backward through the turnstile, then swiped his Metrocard backward, then walked home backward as he read the New York Times from right to the left.

He would've spit coffee into his mug, unbrushed his teeth, and put hair on his face with a razor.

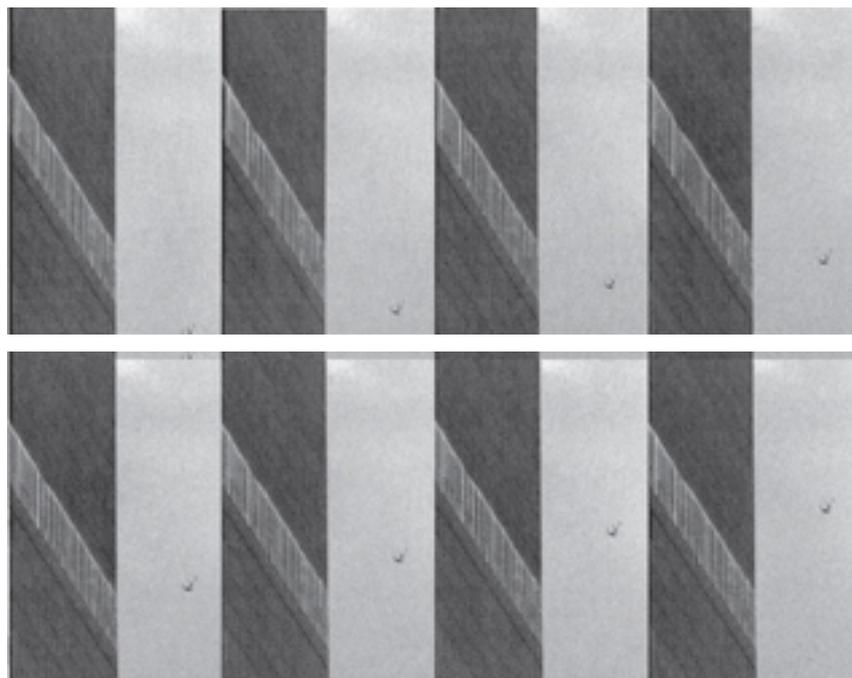
He would've gotten back into bed, the alarm would've rung backwards, he would've dreamt backward.

Then he would've gotten u again at the end of the night before the worst day.

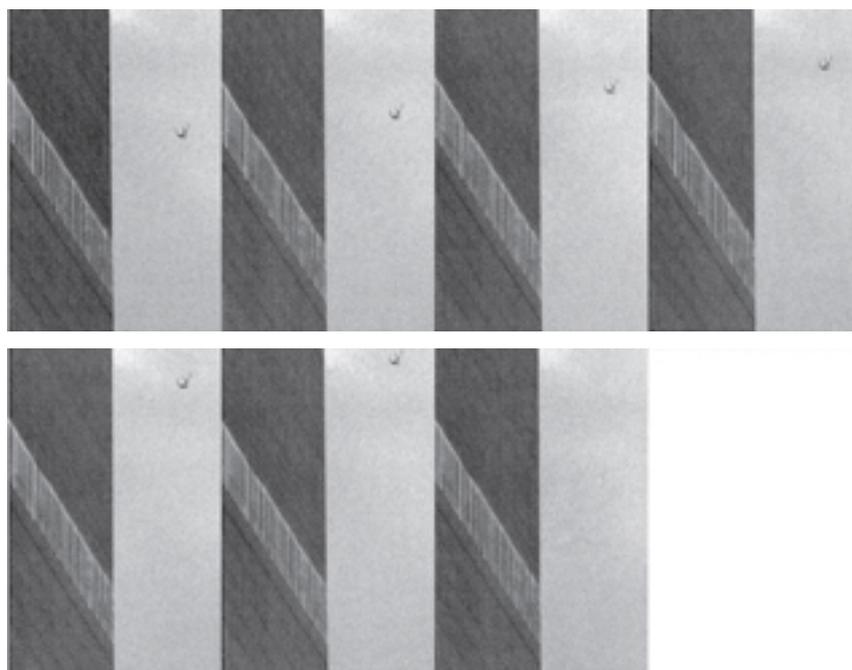
[...]

We would have been safe.¹⁰⁵

... a cui seguono le immagini:



¹⁰⁵ FOER JONATHAN SAFRAN, *Extremely Close & Incredibly Loud*, p. 326



Riproporre in questa sede le fotografie allineate produce un effetto di riduzione, perché da un lato si perde l'aspetto dinamico del *flip-book* (lo si può sfogliare ambo i lati con i differenti effetti che ne derivano), dall'altro si svela l'insieme delle immagini, impossibile invece da vedere nella sua completezza nell'edizione cartacea. Tuttavia, tale scomposizione è funzionale alla messa in luce di alcune caratteristiche che lo mettono proficuamente in dialogo con il testo che lo contestualizza.

Ad un primo livello si può notare, tra testo e immagine, una corrispondenza “meccanica”: come l'insieme delle fotografie congela 15 istanti della caduta in un lento (e variabile in base al lettore) *stop motion* ascensionale (per il momento ci si focalizza su una successione di immagini basata sulla direzione di lettura), allo stesso modo, sfruttando la stessa tecnica (un ibrido tra immagine statica e in movimento) la scrittura ripercorre, a ritroso, le azioni che il padre ha compiuto tra il momento dell'attacco e la sera del 10 settembre 2001.

Ad un secondo livello si possono notare delle corrispondenze “modali”: come il *flip-book* può essere sfogliato nel senso della lettura o in quello opposto, ottenendo così due effetti differenti, così la scrittura utilizza un tempo condizionale.

Infine, a livello “ontologico”, abbiamo da un lato la descrizione che Oskar fa delle azioni del padre collocata nello spazio dell'immaginazione (quindi ad un livello

secondario di finzionalità: l'immaginazione nell'immaginazione), dall'altro una fotografia di avvenimenti reali che viene incorporata nel mondo della finzione.

Dei tre livelli identificati, il secondo è senza dubbio quello che suscita il maggior interesse: in esso infatti trova spiegazione sia l'utilizzo di una foto traumatica come quella dell'uomo che cade all'interno di un romanzo di finzione, sia, in senso più macroscopico, il valore etico e di *agency* che ha il romanzo "post 9/11" di Foer, a discapito delle critiche negative che gli sono state rivolte. Più precisamente, l'iconotesto a conclusione del romanzo lavora in direzione di quello che potremmo definire come un "rifiuto della chiusura".

Scriva Aaron Mauro in un articolo dedicato proprio alla presenza dell'uomo che cade in Foer e De Lillo:

By following the events of the moving backwards, Oskar revisits the last moments with his father and finds solace in a fiction. Oskar's means of imagining the events of "the worst day" have more in common with Pavel's "modal semantics" in *Fictional Worlds* than with any conceit for concrete historicism or realism. In Pavel's words "Temporal succession is a simple case of asymmetric accessibility [...] We have access to possible alternatives but are cut off from impossible worlds [Pavel, p.44]". Such an understanding of the past admits a flourishing of the imagination with the harsh reality of his father's death. By using a narrative technique learned from his father's bedtime stories, Oskar learns to cope with trauma through the play between necessity and possibility. He situates his narrative between what is historically factual and what is imaginatively possible. In the words of Pavel, "The criterion of truth and falsity of a literary text and of its details is based upon the notion of possibility (an not only logical possibility) with respect to the actual world [Pavel, p.46-47]". The final moments of the book do not represent a real world. Instead, this impossible event of imaginative possibility provides a moment of safety and consolation for Oskar. In other words, the realization of the unthinkable – the destruction of the towers or the death of a father – sometimes necessitates a similar imagining of the impossible. Oskar's imagination rearranges the images into an allegorical relation – "a detailed correspondence (Pavel, p.56)" – between the historical image caught in a moment of danger and a moment of imaginative possibility¹⁰⁶.

¹⁰⁶ MAURO AARON, "The Languishing of the Falling Man: Don DeLillo and Jonathan Safran Foer's Photographic History of 9/11", *Modern Fiction Studies*, Vol. 57, No. 3, Fall 2011, p. 598.

L'uso del tempo condizionale, unito al riarrangiamento delle fotografie, conferisce alla sequenza degli eventi descritti un valore apotropaico, perché li apre alla dimensione delle alternative. La narrazione di Oskar non è infatti finalizzata a negare i fatti, passati e avvenuti, ma gli permette di accedere alla dimensione della possibilità, la quale non ha lo scopo di negare e disconoscere gli eventi accaduti, nè tantomeno di stabilire l'impossibile (il retrocedere del tempo), quanto a metterne in luce le alternative, perché come dimostra Pavel, citato da Mauro, la logica, o a-logica, dei mondi possibili non sta nel negare quelli reali, proponendone delle sostituzioni impossibili, ma consiste nell'avanzarne delle alternative, entrando cioè in quella che lui chiama "semantica modale". Non è un caso, ma risponde proprio all'apertura di questo mondo delle possibili alternative, quindi, quella di inserire un *flip-book*: nella lettura progressiva, le pagine sono disposte nell'ordine per cui, sfogliandole, l'uomo sale al cielo (e presumibilmente potrebbe rientrare nella torre), tuttavia questa disposizione non esclude in alcun modo che esse possano essere sfogliate e riordinate secondo la sequenza degli avvenimenti "reali" (usiamo "reali" per semplificazione), garantendo quindi e non disfacendo e negando la persistenza del passato. Tale apertura al pensiero e alla concezione dell'alternativa possibile, che è l'esatto opposto della possibilità del trauma dietro alle fotografie di Greenblatt, con cui abbiamo aperto il capitolo, rappresenta il modo con cui Oskar riesce a venire a patti con gli eventi che hanno portato alla perdita del padre.

L'intermedialità in questo caso serve dunque a ricreare un mondo possibile, anche laddove la mente che lo costruisce (Oskar) è consapevole di non potervi accedere, non essendo che un'alternativa prodotta dal mondo dell'immaginazione, dove è possibile compiere atti impossibili, come tornare indietro nel tempo. Chiaramente, pur non essendo possibile far scorrere inversamente il tempo, è possibile insinuare per ogni istante della ricostruzione retrospettiva (e qui si rileva l'efficacia di una ricostruzione in *stop motion* o per fotogrammi, nel caso delle immagini) la possibilità di aver fatto una scelta diversa, fino a risalire alla sera precedente ai fatti, quando tutto era ancora da compiersi. Una tale concezione, di cui è un simpatico esempio il film *Sliding Doors*, si limiterebbe però all'idea del possibile realizzabile. La scelta invece di un tempo

narrativo, come quello del condizionale di terzo tipo, testimonia invece la presa di coscienza, e l'accettazione, del fatto che gli eventi sono andati diversamente dalle proprie speranze immaginistiche. Questa operazione di immaginazione che Oskar esplica tra le mani del lettore e il suo coinvolgimento nell'atto dello sfogliare le pagine permette al romanzo di assumere una dimensione collettiva e di spostare l'attenzione dalle vicende dal mondo della finzione a quello extradiegetico. Come scrive Anke Geertsma in un articolo dall'emblematico titolo "Redefining Trauma Post 9/11: Freud's Talking Cure and Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*":

As Steven Atchinson points out in his preface "Foer [...] uses concepts of co-creating, by inviting the reader to fill in the gaps or participate in the formation of the text, as a means to amplify a moral awareness of handling difficult representation". Drawing attention to the problematic representation of trauma, the novel's form prompts self-reflection on the issue of handling trauma. Since the focus is on the process of understanding, a reader can put his or her story next to the character's stories, and reflect on the possible results and worth of certain responses to trauma.¹⁰⁷

L'atto di immaginazione di Oskar rappresenta infatti un'imperfetta, ma efficace *mise en abyme*, rispetto alla funzione del testo, perché, in fondo, anche il lettore è traumatizzato dagli eventi del 9/11 e cerca nell'invenzione del romanzo di Foer un mondo alternativo, diverso, un mondo in cui possa essere testimone non solo della tragedia, ma anche della sua accettazione e rielaborazione. Come quindi le parole di Oskar si inseriscono tra i fotogrammi dell'uomo che cade, così la percezione del lettore si inserisce tra la propria realtà e quella del romanzo. La letteratura in questo modo si arricchisce dell'*agency*. Lo stesso Ulrich Baer, oltre ad aver scritto il più volte menzionato testo *Spectral Evidence* sul rapporto tra fotografia e trauma, nel 2004 ha curato un'antologia dal titolo *110 Stories – New York Writes after September 11*¹⁰⁸, nella cui introduzione ha scritto:

¹⁰⁷ GEERTSMA ANKE, "Redefining Trauma Post 9/11: Freud's Talking Cure and Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*", *Aspeers – Emerging Voices in American Studies*, Issue 4, 2011, p. 101.

¹⁰⁸ BAER ULRICH, *110 Stories – New York Writes after September 11*, NYU Press, 2004.

[the] stories [in the anthology] explore the possibilities of language in the face of gaping loss, and register that words might be all that's left for the task of finding meaning in—and beyond—the silent, howling void. While writers don't provide disaster relief in terms of food and shelter, they help to account for loss and make survival meaningful. Here they make a first wager on how to remember the destruction of the towers without numbing the reader, and without relegating the deed to the realm of the incomprehensible. As authors of fiction and poetry, they guide us in the effort to turn the event into a story without glossing over its shocking singularity. They are intimately familiar with the necessity of approaching an event from angles that are not merely uncomfortable but painful to contemplate, and of struggling to find the words for an experience so complex that it mocks the black and white simplicity of printed paper. [...]

Now, the literary imagination proves instrumental in attaching the scarred site to its surroundings, in tapping what remains unsaid in editorials and essays, but also in prying our minds from 9/11. Instead of providing solace, the work of fiction cauterizes the wound with uncomfortable questions and unflinching reflection. It sears the event into the collective imagination by embedding the initial shock in narratives, poems, theater, and tales. [...]

All the stories told here recognize that there will be no single story to contain the event. They unfold in varied and complex idioms and genres and across a staggering range of accents and inflections. Literature is called upon here as the unconscious history-writing of the world: as a form of expression that uncannily registers subtle shifts in experience and changes in reality before they can be consciously grasped or have fully taken place. In opposition to the aim of political explanations, literature resists the call for closure¹⁰⁹.

Baer riassume in queste intense parole il senso del lavoro che ha curato, ma in senso lato esprime il senso etico della *Trauma fiction*, per usare un termine di Whitehead, ma soprattutto sul senso dello scrivere di fronte al trauma collettivo. Importanti sono i riferimenti al senso di vuoto, alla necessità di proferire una parola, anche parziale e limitata, piuttosto che rimanere vittime del silenzio, al dolore di confrontarsi nuovamente con eventi dolorosi, all'importanza dell'immaginazione, all'infinita varietà di punti di vista e possibilità "rappresentative" e infine al valore di una scrittura che combatte il silenzio ottundente, resistendo alla chiusura e all'annichilimento.

In altre parole, convergono nelle parole di Baer gli aspetti relativi all'iconotesto creato

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 4-5. Enfasi nostra.

da Foer a cui abbiamo fatto riferimento: la necessità di una “rappresentazione” infedele piuttosto che la rimozione, l’importanza dell’immaginazione che schiude alternative possibili, il valore taumaturgico della letteratura e la sua possibilità di agire indirettamente sul lettore, portandolo a riflettere sul modo in cui egli stesso si è relazionato agli eventi ed, eventualmente, aiutandolo a elaborarli, non tanto indicando la via, quanto aprendone gli occhi sulla possibilità di andare oltre.

4. CONCLUSIONI

The archivist moves among the tables – turning out lights and smiling – telling us gently “Late. It’s late”. You begin to arrange your research in bundles – letters – photos – telegrams. This is the last thing you see before you put on your overcoat:

Robert and Rowena with Meg:
Rowena seated astride the pony – Robert holding her in place. On the back is written: “Look! You can see our breath!” And you can.

Timothy Findley, *The Wars*¹¹⁰

La fotografia viene utilizzata intermedialmente per la narrazione di contromemorie e memorie traumatiche ricorrendo a numerose modalità e strategie di inserzione e impiego diverse. Se l’intermedialità da un lato non è quindi riconducibile ad una serie di pratiche convenzionali, ma dipende dal contesto narrativo, dall’altro essa detiene tuttavia un’organicità che la allinea funzionalmente ai processi e alle indagini sulla rappresentabilità del trauma. Infatti, per la versatilità della sua natura poliedrica, la

¹¹⁰ FINDLEY TIMOTHY, *The Wars*, Penguin Canada, 1996 [First edition: Clarke Irwin & Company Limited, 1977]

pratica narrativa intermediale (nelle sue configurazioni più diverse) assume una valenza epistemologica e metodologica nei confronti degli studi sull'esternazione e rielaborazione del trauma. Ciò è emerso dal dialogo e dal confronto tra testi teorici e testi narrativi, confronto che ha sottolineato il reciproco apporto.

Riconosciuta inizialmente la vastità dei diversi dibattiti critici in merito all'intermedialità, allo statuto della fotografia, alla rappresentabilità del trauma e agli studi sulla memoria, si è posta la necessità di definire un metodo di lavoro. Si sono prese in esame diverse prospettive teoriche all'interno di ogni singola disciplina e si è costruito un prisma teorico flessibile attraverso cui fosse possibile analizzare i diversi testi narrativi, ponendoli in dialogo aperto con queste teorizzazioni.

Si è quindi proceduto con l'analisi dei testi primari, dopo averli selezionati all'interno di un più vasto corpus. Ciò ha comportato prima di tutto la definizione della loro disposizione nello studio, stabilita attraverso il ricorso al dibattito sull'intermedialità, che ha permesso di identificare nella descrizione delle immagini e nel loro inserimento i due estremi di una pratica comune; ed in secondo luogo l'individuazione dei passaggi e dei punti di ogni singolo romanzo dove si situassero conflitti e problemi di rappresentabilità, così da poterli analizzare teoricamente per metterne in luce la valenza nei confronti della narrazione del trauma. Proprio in tali interventi è emersa l'importanza che la pratica narrativa ha nei confronti della teoria; lontana infatti dall'essere solo un campo di riscontro della validità delle formulazioni teoriche, essa ha permesso di istituire un parallelismo tra i quesiti sulla rappresentabilità/irrepresentabilità del trauma e delle contromemorie posti dei *trauma* e *memory studies* e le soluzioni (capaci di mantenersi aperte e non dare risposte inclusive) adottate nel campo narrativo.

A tal proposito, i punti che si sono voluti illuminare maggiormente, al di là delle analisi specifiche dei contesti narrativi e delle implicazioni narratologiche dello statuto *sui generis* della fotografia, sono l'utilizzo pragmatico della strategia retorica dell'*ekphrasis* nei romanzi ad intermedialità nascosta e il processo attivo di interpretazione e istituzione di dialogo tra immagine e fotografia – che potremmo definire pragmatica dell'interpretazione – relativa ai romanzi dove la combinazione tra i due differenti media è visibile. L'aspetto più importante relativo alla messa in evidenza

di questi due processi è il coinvolgimento del lettore, infatti che si trovi di fronte ad un'*ekphrasis* o ad una combinazione di immagine e testo, egli diventa elemento imprescindibile della realizzazione (o meno) del processo di interpretazione (e, per analogia, di rielaborazione traumatica). Il suo ruolo è però differente nelle due situazioni: nei confronti dell'*ekphrasis* egli è condizione *sine qua non* della triangolazione ekphrastica, nei confronti del *photo-text* egli è direttamente responsabile del dialogo tra i due media. In entrambi i casi, tuttavia, ci si trova a prendere atto dell'esistenza di uno iato che deve essere colmato: da un lato quello tra immagine originale (anche se mentale) e sua descrizione, dall'altro quella proprio tra testo e fotografia. Il ruolo del lettore è a tal proposito quello di colmare "virtualmente" questo iato. Ciò può essere condotto, come hanno cercato di dimostrare le singole analisi dei romanzi, attraverso il ricorso ad una critica intermediale, che è appunto una lettura critica dell'artefatto bimediale atta a mettere in luce le reciproche influenze tra i due media. Tale lettura critica, infatti, dovrebbe promuovere l'istituzione di uno spazio "virtuale" (il "tiers pictural" di Louvel), uno spazio delocalizzato nella mente del testimone, non rappresentabile, che è proprio lo spazio dell'*indicibile* e, conseguentemente, lo spazio in cui si rivela il trauma. Proprio perché la lettura intermediale è di pertinenza del lettore, non nasce cioè da sola dal testo, ma richiede un elemento testimone esterno, risulta possibile parlare del ruolo attivo nei confronti della narrazione.

Infine, il riscontro di un parallelismo tra la pratica narrativa intermediale e quella di rappresentazione della memoria traumatica, oltre che al lettore, alla retorica e alla pragmatica dell'interpretazione, deve essere ricondotta allo statuto specifico e *sui generis* della fotografia. Sono infatti il rapporto problematico che l'immagine fotografica detiene nei confronti del referente (e conseguentemente col mondo) e il complesso circuito di rapporti diegetici che essa istituisce quando è inserita in un mondo di finzione che rendono possibile la problematizzazione della narrativizzazione della memoria, e ancor più della memoria traumatica. Come la memoria infatti è per sua natura fluida, mutevole e impossibile da congelare e configurare attraverso forme costituite (o costruibili), così la narrazione intermediale, unita al ricorso a un medium – la fotografia – complesso ed instabile, può, proprio in virtù della sua incontenibilità e

apertura, “rispettare le leggi della memoria”, come auspicava John Berger nei confronti del romanzo di O’Grady e Pyke. La fotografia, per il suo connaturato fallimento nell’istituirsi come strumento di rappresentazione e per il legame ontologico che detiene con il referente (cioè per la sua natura indicale), permette infatti da un lato uno sconfinato investimento immaginistico, dall’altro ancora necessariamente tale lettura ad un momento “esistito”, un momento che *à été* (come direbbe Barthes), rendendo in tal modo possibile una lettura del passato flessibile e non codificata, rispettosa cioè delle “leggi della memoria”. Ecco quindi che la fotografia oltre che tecnologia della memoria (o mediatrice di memoria come direbbe Aleida Assman) diventa anche, nella sua declinazione intermediale assieme al testo, un analogo del processo di recupero di contromemorie e memorie traumatiche.

BIBLIOGRAFIA

TESTI PRIMARI

COE JONATHAN, *The Rain Before it Falls*, Viking, London, 2007.

FOER SAFRAN JONATHAN, *Incredibly Close & Extremely Loud*, Penguin, 2006.

KOGAWA JOY, *Obasan*, Penguin Canada, 1981.

JUCHAU MIREILLE, *Burning In*, Giramondo press, Sydney, 2007.

O'GRADY TIMOTHY (& STEVE PYKE), *I Could Read the Sky*, The Harvill Press, 1998.

TURNER HOSPITAL JANETTE, *The Last Magician*, Norton, New York, 2003, [first edition: UQP, 1992].

VLADISLAVIC IVAN, *Double Negative*, Contrasto, 2010

ALTRI TESTI

ATWOOD MARGARET, *Surfacing*, Anchor Books, 1998.

_____, *Moral Disorder*, Bloomsbury, London, 2006.

AUSTER PAUL, *The Invention of Solitude*, Faber and Faber, London, 1982.

BALLARD JAMES GRAHAM., *The Empire of the Sun*, Grafton, 1985.

BARNES JULIAN, *The Sense of an Ending*, Vintage, 2011.

_____, *Nothing to be Frightened*, Jonathan Cape, London, 2008.

BISSONDATH NEIL, *The Worlds Within Her*, Vintage, 2001.

BUTLER OCTAVIA, *Kindred*, Beacon Press, 1979.

COETZEE JOHN MAXWELL, *Age of Iron*, Penguin, 1990.

DELILLO DON, *Falling Man*, Scribner, 2007.

FINDLEY TIMOTHY, *The Wars*, Penguin Canada, 1996 [First edition: Clarke Irwin & Company Limited, 1977]

_____, *The Piano Man's Daughter*, Harpercollins, 1995.

FOER SAFRAN JONATHAN, *Everything is Illuminated*, Houghton Mifflin, 2002.

HART JOSEPHINE, *The Reconstructionist*, Overlook Press, 2001.

HEMON ALEKSANDAR, *The Lazarus Project*, Riverhead Trade, 2009.

_____, *The Question of Bruno*, Picador, 2000.

IÊ THI DIEM THÚY, *The Gangster We Are All Looking For*, Anchor Books, 2004.

IGNATIEFF MICHAEL, *The Russian Album*, Picador, 2001.

JONES GAIL, *Sixty Lights*, Vintage, 2005.

KAY JAKIE, *Trumpet*, Picador, 1998.

KINCAID JAMAICA, *Lucy*, Penguin, 1991.

KUREISHI HANIF, *My Ear at His Heart*, Faber & Faber, 2004.

KURZEM MARK, *The Moscot*, Penguin, 2009.

LAURENCE MARGARET, *The Diviners*, McClelland and Stewart, 1974.

LIVELY PENELOPE, *The Photograph*, Penguin, 2003.

LOHREY AMANDA, *Vertigo*, Black Inc., 2008.

MARLATT DAPHNE, *Taken*, Houe of Anansi Press, 1996.

MICHAELS ANNE, *Fugitive Pieces*, Bloomsbury, 1997 [prima edizione Canada, 1996].

MCCANN COLUM, *Songdogs*, Picador, 1996.

MCEWAN IAN, *Atonement*, Jonathan Cape, 2001.

MORRISON TONI, *Beloved*, Knopf, 1987.

ONDAATJE MICHAEL, *Running in the Family*, W. W. Norton, New York, 1982.

_____, *Anil's Ghost*, Bloomsbury, 2000.

_____, *Divisadero*, Knopf, 2007.

O'SULLIVAN VINCENT, "Exposures" in *Survivals*, Penguin, 1990.

PHILLIPS CARYL, *The Nature of Blood*, Vintage, 1998.

POWERS RICHARD, *Three Men on their Way to a Dance*, Beech Tree Books, New York, 1985.

ROTH PHILIP, *Patrimony*, Simon & Schuster, 1991.

SEBALD WINFRIED GEORG, *Austerlitz*, C. Hanser, 2001.

SEIFFERT RACHEL, *The Dark Room*, Pantheon Books, 2001.

SHIELDS CAROL, *The Stone Diaries*, Random House of Canada, 1993.

SWIFT GRAHAM, *Out of this World*, Washington Square Press, 1998.

TURNER HOSPITAL JANETTE, *Borderline*, Hooder and Stoughton, 1985.

_____, *Due Preparations for the Plague*, Fourth Estate, 2004.

WAH FRED, *Diamond Grill*, NaWest Press, 1996.

WICOMB ZOË, *Playing in the Light*, The New Press, 2008.

STUDI SUL VISUALE E L'INTERMEDIALITÀ

BARTHES ROLAND, "Il terzo senso" in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 2001. [1970]

_____, "La pittura è un linguaggio?" in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 2001. [1969]

_____, "Retorica dell'immagine" in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 2001. [1964]

CLAUS CLÜVER, "Quotation, Enargeia, and Ekphrasis" in ROBILLARD VALERIE, JONGENEEL ELS, *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam, 1998.

COMETA MICHELE, *Dipingere con le immagini*, Meltemi, Roma, 2004.

_____, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012.

EMDEN CHRISTIAN J., RIPPL GABRIELE (eds), *ImageScapes: Studies in Intermediality*, Peter lang, Bern, 2010.

FOSTER HAL, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del novecento*, 2006, Postmedia, Milano. [1996]

HEFFERNAN JAMES A. W., "Ekphrasis and Representation", *New Literary History*, Vol. 22, No. 2, Spring 1991.

JENKINS HENRY "Transmedia storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling.", *Technology Review*. January 2003. <http://www.technologyreview.com/biotech/13052/>

KIBEDI VARGA A., "Criteria for Describing Word-and-Image Relations", *Poetics Today*, Vol. 10 N. 1, Spring 1989.

LEHTIMÄKI MARKKU, "The Failure of Art: Problems of Verbal and Visual Representation in *Let Us Now Praise Famous Men*" in GRISHAKOVA MARINA, RYAN MARIE-LAURE, *Intermediality and Storytelling*, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/NY, 2010.

LOUVEL LILIANE, "Introduction: The Eye in the Text or the Infinite Relation", *European Journal of English Studies*, Vol. 4, Issue 1, 2000

_____, "Photography as Critical Idiom and Intermedial Criticism", *Poetics Today*, Vol. 29, Issue 1, Spring 2008.

_____, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

MITCHELL W. J. T., *Iconology*, University of Chicago Press, 1987.

_____, *Picture Theory*, University of Chicago Press, 1994.

_____, *The War of Images, 9/11 to the Present*, The University of Chicago Press, 2011.

NERLICH MICHAEL, "Qu'est-ce un iconotexte? Réflexions sur le rapport text-image photographique dans *La femme se découvre* d'Évelyne Sinassamy", in Montandon Alain, *Iconotextes*, OPHRYS, 1990.

NORGARD NINA, "Multimodality and the Literary Text. Making Sense of Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*", in PAGE RUTH (edited by), *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, Routledge, New York, 2010.

PAGE RUTH (edited by), *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, Routledge, New York, 2010.

PATRICE PETRO, *Fugitive Images: From Photography to Video*, Indiana University Press, 1995.

RAJEWSKY IRINA O., "Intemediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermédiatités*, n. 6, 2005, Montreal.

RICHON OLIVIER, "Introduction: On literary images", *Photographies*, Vol.4, Issue 1, 2011.

ROBILLARD VALERIE, JONGENEEL ELS, *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam, 1998.

RYAN MARIE-LAURE (edited by), *Narrative Across Media*, University of Nebraska Press, 2004.

_____, "Fiction, Cognition, and Non-Verbal Media", in GRISHAKOVA MARINA, RYAN MARIE-LAURE, *Intermediality and Storytelling*, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/NY, 2010.

WAGNER PETER, "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State(s) of the Art(s)", *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, European Cultures - Studies in Literature and the Arts, de Gruyter, Berlin/New York, 1996.

WOLF WERNER, "Toward a Functional Analysis of Intermediality. The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction", in ERIK HEDLING, ULLA-BRITTA LAGERROTH, *Cultural functions of intermedial exploration*, Editions Rodopi, Amsterdam, 2002.

_____, "Introduction: Description as a Transmedial Mode of Representation: General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music", in WERNER WOLF, BERNHART WALTER, *Description in Literature and Other Media*, Studies in Intermediality 2, Rodopi, 2006.

_____, "(Inter)mediality and the Study of Literature", *CLC Web: Comparative Literature and Culture*, vol 13, issue 3 (2011): Thematic issue New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice. Ed. Steven Tötösy de Zepetnek, Asunción López-Varela Azcárate, Haun Saussy, and Jan Mieszkowski. <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2>>

YACOBI TAMAR, "Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis", *Poetics Today*, Vol. 21, No. 4, Winter 2000.

YACOBI TAMAR, "The Ekphrastic Model: Forms and Functions" in ROBILLARD VALERIE, JONGENEEL ELS, *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam, 1998.

STUDI SULLA FOTOGRAFIA

ALBERTAZZI SILVIA, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Le Lettere, Firenze, 2010.

ARMSTRONG NANCY, *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism*, Harvard University Press, 1999.

BAETENS JAN, "Is a photograph worth a thousand films?", *Visual Studies*, Vol 24, No. 2, September 2009.

BAL MIEKE, "Light Writing: Portraiture in a Post-Traumatic Age", *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, Winnipeg, Dec. 2004, Vol. 37, Issue 4.

BARTHES ROLAND, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003. [1980]

_____, "Il messaggio fotografico" in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 2001. [1960]

BATCHEN GEOFFREY, *Burning with Desire: The Desire of Photography*, MIT Press, 1997.

_____, *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. MIT, 2001.

BAZIN ANDRE', *Che cos'è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti, Torino, 1992.

BENJAMIN WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*,

Einaudi, Torino, 2000. [1936]

BERGER JOHN, *Another Way of Telling*, NY, Vintage Books, 1995. [1982]

_____, *About Looking*, Phantleon books-Writers and Readers, New York, 1982.

BLAIR SARA, "The Photograph's Last Word: Visual Culture Studies Now", *American Literary History*, Vol. 22, No. 3, 2010.

BLATT ARI J., "Phototextuality: photography, fiction, criticism", *Visual Studies*, Vol. 24, No. 2, September 2009.

BRYANT MARSHA, "Introduction", *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, University of Delaware Press, Newark, 1996.

BURGIN VICTOR, "Looking at Photographs," *Thinking Photography*, Macmillan, London, 1982.

CADAVA EDUARDO, *Words of Light: Thesis on the Photography of History*, Princeton University Press, 1997.

CALZONI RAUL, "Fotografia e memoria", in AGAZZI ELENA, FORTUNATI VITA, *Memoria e Saperi - Percorsi Interdisciplinari*, Meltemi, Roma, 2007.

CESERANI REMO, *L'occhio della medusa. Fotografia e Letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

CHÉROUX PAUL, *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Einaudi, Torino, 2010.

CLARK GRAHAM, *The Photograph*, Oxford History of Art, 1997.

COTTON CHARLOTTE, *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, London, 2009.

CREEKMUR COREY K., "Lost Objects: Photography, Fiction, and Mourning" in BRYANT MARSHA, *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, University of

Delaware Press, Newark, 1996.

DUBOIS PHILIPPE, *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino, 1996. [1983]

DOW ADAMS TIMOTHY, *Light Writing and Life Writing: Photography in Autobiography*, The University of North Carolina Press, 2000.

_____, "Photographs on the Walls of the House of Fiction", *Poetics Today*, Vol. 29, No. 1, Spring 2008.

DUTTLINGER CAROLIN, "Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography", *Poetics Today*, Vol. 29, No. 1, Spring 2008.

ELKINS JAMES, *Photography Theory*, Routledge New York, 2007.

FLUSSER VILEM, *Per una filosofia della fotografia*, Einaudi, Torino, 2006. [1983]

HAVERKAMP ANSELM, "The Memory of Pictures: Roland Barthes and Augustine on Photography", *Comparative Literature*, Vol. 45, No. 3, Summer 1993.

HORSTKOTTE SILKE, PEDRI NANCY, "Introduction: Photographic Interventions", *Poetics Today*, Vol. 29, Issue 1, Spring 2008.

HORSTKOTTE SILKE, "Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron", *Poetics Today*, Vol. 29, Issue 1, Spring 2008.

KRACAUER SIEGFRIED (THOMAS Y. LEVINE), "Photography", *Critical Inquiry*, Vol. 19, No.3, Spring 1993 (originariamente pubblicato in tedesco come "Die Photographie", *Frankfurter Zeitung*, 28 Ottobre 1927 e successivamente in *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main, 1963).

LANGFORD MARTHA, *Suspended Conversations - The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, McGill-Queen's University Press, 2001.

LIEBERMANN JESSICA CATHERINE, "Traumatic Images", *Photographies*, Vo. 1, Issue 1, 2008.

LURY CELIA, *Prosthetic Culture. Photography, Memory and Identity*, Routledge, New York, 1998.

MACLAINE BRENT, "Photofiction as Family Album: David Galloway, Paul Theroux and Anita Brookner", *Mosaic* Vol. 24, No. 2, Spring 1991.

MARRA CLAUDIO, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Mondadori, Milano, 2001.

_____, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Mondadori, Milano, 2006.

METZ CHRISTIAN, "Photography and Fetish", *October*, Vol. 34, Autumn 1985.

O'DONNELL LORRAINE, "Towards Total Archives: The Form and Meaning of Photographic Records", *Archivaria*, n. 38, Fall 1994.

RABB JANE MARJORIE (editor), *Literature and Photography: interactions 1840-1990*, University of New Mexico Press, 1995.

REIAKVAM ODDLAUG, "Reframing the Family Photograph", *Journal of Popular Culture*, Vol. 26, No. 4, Spring 1993.

SCRUTON ROGER, *Photography and Representation*, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 3, Spring 1981.

SPENCE JO, HOLLAND PATRICIA (edited by), *Family Snaps - The Meaning of Domestic Photography*, Virago Press, London, 1991.

SHAWCROSS NANCY M., *Roland Barthes on photography: the critical tradition in perspective*, University Press of Florida, 1997.

SHLOSS CAROL, "Double-Crossing Frontiers: Literature, Photography, and the Politics of Displacement" in BRYANT MARSHA, *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, University of Delaware Press, Newark, 1996.

SONTAG SUSAN, *On Photography*, New York, Picador, 1977.

_____, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, 2003.

SZARKOWSKI JOHN, *The photographer's eye*, The Museum of Modern Art, New York, 2001 [1966].

WIGODER MEIR, "History Begins at Home. Photography and Memory in the Writings of Siegfried Kracauer and Roland Barthes", *History & Memory* - Vol. 13, No.1, Spring/Summer 2001.

_____, "Photography Versus memory in Sigfried Kacauer's Writings", *Assaph*, n. 3, 1998.

WILLIAMS MEGAN ROWLEY, *Through the Negative: The Photographic Image and the Written Word in Nineteenth-Century American Literature*, Routledge, NY, 2003.

STUDI SULLA MEMORIA E IL TRAUMA

ADAMI VALENTINA, *Trauma Studies and Literature – Martin Amis's Tims Arrow as Trauma Fiction*", Peter Lang, Frankfurt am Main, 2008.

AGAMBEN GIORGIO, *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

AGAZZI ELENA, FORTUNATI VITA, *Memoria e Saperi - Percorsi Interdisciplinari*, Melteni, Roma, 2007.

ASSMANN ALEIDA, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna, 2002.

BAER ULRICH, *110 Stories – New York Writes after September 11*, NYU Press, 2004.

_____, *Spectral Evidence The Photography of Trauma*, The MIT Press, 2005.

BALAEV MICHELLE, "Trends in Literary Trauma Theory", *Mosaic: a Journal for the*

Interdisciplinary Study of Literature, Winnipeg, Vol. 41, Issue 2, June 2008.

_____, *The Nature of Trauma in American Novels*, Northwestern University Press, 2012.

BAXTER KATHERINE ISOBEL, “Memory and Photography: Rethinking Postcolonial Trauma Studies”, *Journal of Postcolonial Writing*, Vol 47, No. 1, June 2011.

BOULTER JONATHAN, *Melancholy and the Archive – Trauma, History and Memory in the Contemporary Novel*, Continuum International Publishing Group, London/New York, 2011.

BRISON J. SUSAN, “Trauma Narratives and the Remaking of the Self”, in Mieke Bal, Jonathan Crewe e Leo Spitzer, *Acts of Memory: Cultural Recalls in the Present*, Dartmouth College, Hanover, 1999.

CARLETON ATWATER, “Visual Representation of Trauma in the Modern Novel”, Honors Junior/Senior Projects. Paper 56. <http://hdl.handle.net/2047/d1000659x>

CARUTH CATHY (edited by), *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, 1995.

_____, *Unclaimed Experiences: Trauma, Memory, Narrative*, The Johns Hopkins University Press, 1996.

CRAPS STEF, BUELENS GERT, “Introduction: Postcolonial Trauma Novels”, *Studies in the Novel*, Vol. 40, Issue 1-2, Spring-Summer 2008.

DERRIDA JACQUES, “Archive Fever – A Freudian Impression”, *Diacritics*, Vol. 25, Issue 2, Summer 1995.

DIDI-HUBERMAN GEORGES, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005. [2003]

FARRELL KIRBY, *Post-traumatic Culture – Injury and Interpretations in the Nineties*, John Hopkins University Press, 1998.

FOUCAULT MICHEL, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1971. [1969]

GEERTSMA ANKE, "Redefining Trauma Post 9/11: Freud's Talking Cure and Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*", *Aspeers – Emerging Voices in American Studies*, Issue 4, 2011.

GIBBONS ALISON, "Cowitnessing Trauma in Reading *Extremely Loud & Incredibly Close* by Jonathan Safran Foer", in Id., *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*, Routledge, New York, 2012.

GIGLIOLI DANIELE, *Senza Trauma*, Quodlibet, Roma, 2011.

GUERIN FRANCES, HALLAS ROGER (edited by), *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*, Wallflower Press, London, 2007.

HARTMAN GEOFFREY, "Trauma Within the Limits of Literature", *European Journal of English Studies*, Vol. 7, Issue 3, 2003.

HERRERO DOLORES, BAELO-ALLUÉ SONIA (EDS.), "Introduction: Between the Urge to Know and the Need to Deny", *Between the Urge to Know and the Need to Deny. Trauma and Ethics in Contemporary British and American Literature*, Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, Memmingen, 2011.

HIRSCH JOSHUA, *Afterimage - Film, Trauma and the Holocaust*, Temple University press, 2004.

HIRSCH MARIANNE, "*Past Lives: Postmemories in Exile*", *Poetics Today*, Vol. 17, No. 4, Creativity and Exile: European/American Perspectives II, Winter, 1996, pp. 659-686.

_____, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, 1997.

_____, "I Took Pictures: September 2001 and Beyond", *S&F Online: Public Sentiments*, Issue 2.1., Summer 2003 (<http://www.barnard.columbia.edu/sfonline/ps/hirsch.htm>).

_____, "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, Vol. 29, No. 1, 2008.

KAPLAN ANN E., WANG BANG (edited by), *Trauma and Cinema - Cross-cultural Explorations*, Hong Kong University press, 2004.

KAPLAN ANN E., *Trauma Culture - The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers University Press, 2005.

KELLY OLIVER, *Witnessing: Beyond Recognition*, University of Minnesota Press, p. 160 in KAPLAN ANN E., *Trauma Culture - The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers University Press, 2005.

KUHN ANNETTE, “Memorie e lavoro della memoria - rappresentazioni della memoria nei e con i media visuali”, *Mass media e memoria: la memoria strappata: contese e con(testi)*, (a cura di) Daniela Cecchin e Matteo Gentilini), Fondazione Museo storico del Trentino, Quaderni di archivio trentino, 22, Trento, 2009.

_____, *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*, Verso, London, 2002. [1995]

LACAPRA DOMINICK, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University Press, Ithaca, 1994.

_____, *Writing History, Writing Trauma*, The John Hopkins University Press, 2001.

MARGALIT AVISHAI, *The Ethics of Memory*, Harvard University Press, London, 2004.

MEEK ALLEN, *Trauma and Media: Theories, Histories, and Images*, Routledge, NY, 2010.

MILLER NANCY K., “Beguiled by Loss: The Burden of Third-Generation Narrative”, in BÁN ZSÓFIA, TURAI HEDVIG (edited by), *Exposed Memories – Family Pictures in Private and Collective Memory*, Central European University Press, Budapest, 2010.

MONTICELLI RITA, “”Lo spostamento della realtà nelle fotografie”: tecnologie e trasmissioni della memoria” in ALBERTAZZI e AMIGONI, *Guardare oltre: letteratura, fotografia e altri territori*, Meltemi, Roma, 2008.

PEDRI NANCY, "Documenting the Fictions of Reality", *Poetics Today*, Vol. 29, Issue 1, Spring 2008.

PETERSON NANCY J., *Against Amnesia: Contemporary Women Writers and Crises of Historical Memory*, University of Pennsylvania Press, 2001.

PROSSER JAY, *Light in the Dark Room - Photography and Loss*, University of Minnesota Press, 2005.

_____, "The Baghdadi Jew and His Chinese Mistress", in BÁN ZSÓFIA, TURAI HEDVIG (edited by), *Exposed Memories – Family Pictures in Private and Collective Memory*, Central European University Press, Budapest, 2010.

RAMADANOVIC PETAR, *Forgetting Futures: on Memory, Trauma and Identity*, Lexington Books, 2001.

VICKROY LAURIE, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, The University of Virginia Press, 2002.

WHITEHEAD ANNE, "Geoffrey Hartman and the Ethics of Place", *European Journal of English Studies*, Vol. 7, Issue 3, 2003.

_____, *Trauma Fiction*, Edinburgh University Press, 2004.

_____, *Memory*, Routledge, NY, 2009.

STUDI DI TEORIA LETTERARIA

BARTHES ROLAND, "L'effetto di reale", *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino, 1988. [1968]

_____, *S/Z*, Einaudi, 1981. [1970]

BENJAMIN WALTER, *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995. [1936]

BOURNEF ROLAND, OUELLET RÉAL, *L'universo del romanzo*, Einaudi, 1976.

HUTCHEON LINDA, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, 1988.

MENEGHELLI DONATA, *Teorie del punto di vista*, La Nuova Italia, Firenze, 1998.

ONG J. WALTER, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-NY, Methuen, 1982. (*Oralità e scrittura*, il Mulino, 1986).

PAVEL THOMAS G., *Mondi d'invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino, 1992 [ed. originale: *Fictional Worlds*, Harvard College, 1986]

WHITE HAYDEN, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, (a cura di Edoardo Tortarolo), Carocci, 2006.

CRITICA LETTERARIA

ALBERTAZZI SILVIA, AMIGONI FERDINANDO (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Meltemi, Roma, 2008.

AMOKO APOLLO, "Resilient ImagiNations: No-No Boy, *Obasan* and The Limits of Minority Discourse", *Mosaic*, Vol. 33, Issue 3, September 2000.

BOWEN DEBORAH, "Borderline Magic: Redemptive Photography in the Novels of Janette Turner Hospital.", *Studies in Canadian Literature*, vol. 16, Issue 2, 1991.

BYRNE MARY ELLEN, "*Obasan*: More than One Telling/More than One Reading", *Teaching English in the Two-Year College*, Vol. 30, Issue 1, September 2003.

CALLAHAN DAVID, "Acting in the Public Sphere and the Politics of Memory in Janette

Turner Hospital”, *Tulsa Studies in Women’s Literature*, Vol. 15, no. 1, Spring 1996.

CLARK MAUREEN, “Power, Vanishing Acts and Silent Watchers in Janette Turner Hospital’s *The Last Magician*”, *JASAL*, Vol. 8, 2008.

CODDE PHILIPPE, "Philomela revised: trumatic iconicity in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud & Incredibly Close*", *Studies in American Fiction*, Vol. 35, No. 2, Autumn 2007.

CONCILIO CARMEN, *Image Technologies in Canadian Literature. Narrative, Film and Photography*, Peter Lang, 2009.

DAVIS ROCÍO G., “Imaginary Homelands Revisited in Michael Ondaatje’s *Running in the Family*”, *English Studies*, Vol. 77, No. 3, 1996.

FORTUNATI VITA, FORTEZZA DANIELA, ASCARI MAURIZIO (a cura di), *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, Meltemi, Roma, 2008.

HJARTSON PAUL, “Male Subjectivity, Storytelling, and Loss: The Representation of Masculinity in *The Russian Album*”, *Essays on Canadian Writing*, Vol. 60, Winter 1996.

GSOELS-LORENSEN JUTTA, “Iê thi diem thúy's *The Gangster We Are All Looking For*: The Ekphrastic Emigration of a Photograph”, *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 48, Issue 1, Fall 2006.

GRICE HELENA, "Reading the Nonverbal: The Indices of Space, Time, Tactility and Taciturnity in Joy Kogawa's *Obasan*", *MELUS*, Vol. 24, No. 4, Winter 1999.

HARRIS MASON, “Broken Generations in *Obasan* Inner Conflict and the Destruction of Community”, *Canadian Literature*, No.127, Winter 1990.

JUCHAU MIREILLE, “The Bone of My Side, Alive” in *Heat*, Giramondo Publishing Company, Artarmon, 15, 2007.

LOVELL SUE, “Janette Turner Hospital’s *The Last Magician*: A Feminist Nightmare?”,

HECATE, vol. 28, no. 2, 2002.

_____, "Janette Turner Hospital's *The Last Magician* in an expanded field", *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Modern Language Association*, Iss. 104, Nov. 2005.

MARKOWSKA MARTYNA, "Flusser and the Polish (Photography) Novels", *Flusser Studies*, Vol. 10, November 2010.

MAURO AARON, "The Languishing of the Falling Man: Don DeLillo and Jonathan Safran Foer's Photographic History of 9/11", *Modern Fiction Studies*, Vol. 57, No. 3, Fall 2011.

MCDERMOTT SINÉAD, "The Double Wound: Shame and Trauma in Joy Kogawa's *Obasan*", *Critical Studies*, Amsterdam/New York, NY, 2011.

MCDOUGALL RUSSEL, "'A Portable Kit of Images': Photography in Australian and Canadian Literature", *Kunapipi*, vol. 9, 1997.

MULLINS MATTHEW, "Boroughs and Neighbours: Traumatic Solidarity in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*", *Papers on Language and Literature*, Vol. 45, Issue 3, Summer 2009.

NEUMAN SHIRLEY, "Reading Canadian Autobiography", *Essays on Canadian Writing*, Vol. 60, Winter 1996.

O'GRADY TIMOTHY, "Memory, Photography, Ireland", *Irish Studies Review*, Vol. 14, No. 2, 2006

ONEGA SUSAN, GANTEAU JEAN-MICHEL (edited by), *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2011.

PANE SAMUEL, "Trauma Obscura: Photographic media in W. G. Sebald's *Austerlitz*", *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, Vol. 38, Issue. 1, March 2005.

PHU THY, "Photographic Memory, Undoing Documentary: *Obasan*'s Selective Sight

and the Politics of Visibility”, *Essays on Canadian Writing*, Fall 2003, Issue 80.

RAU PETRA, “Beyond *punctum* and *studium*: Trauma and photography in Rachel Seiffert’s *The Dark Room*”, *Journal of European Studies*, Vol 36, No. 3, 2006.

RUSSEL JOHN, “Travel Memoir as Nonfiction Novel: Michael Ondaatje’s *Running in the Family*”, *Ariel*, Vol. 22, No. 22, 1999.

SAAL ILKA, “Regarding the Pain of Self and Other: Trauma Transfer and Narrative Framing in Jonathan Safran Foer’s *Extremely Loud & Incredibly Close*”, *Modern Fiction Studies*, Vol. 57, No. 3, Fall 2011.

SAUL JOANNE, “Displacement and Self-representation: Theorizing Contemporary Canadian Biotexts”, *Biography*, Vol. 24, No. 1, Winter 2001.

SHOENUT MEREDITH L., ““I am Canadian”: Truth and Citizenship in Kogawa’s *Obasan*”, *American Review of Canadian Studies*, Vol. 36, Issue 3, Fall 2006.

SIEGEL ELISABETH, ““Stuff That Happened to Me”: Visual Memory in Jonathan Safran Foer’s *Extremely Loud & Incredibly*”, *Current Objectives in Postgraduate American Studies*, vol.10, 2009. <http://copas.uni-regensburg.de/article/view/115/139> [ultima visita 11.11.2012]

SNELLING SONIA, ““A Human Pyramid”, An (Un)Balancing Act of Ancestry and History in Joy Kogawa’s *Obasan* and Michael Ondaatje’s *Running in the Family*”, *Journal of Commonwealth Literature*, Vol. 32, No. 1, 1997.

SPROUT FRANCES MARY, *Pictures of Mourning: The Family Photograph in Canadian Elegiac Novels*, University of Victoria, 2005. (Phd Thesis)

VERSLUYS KRISTIAAN, *Out of the Blue: September 11 and the Novel*, Columbia University Press, NY, 2009.

_____, SIEN UYTTERSCHOUT, “Melancholy and Mourning in Jonathan Safran Foer’s *Extremely Loud and Incredibly Close*”, *ORBIS Litterarum*, Vol. 63, Issue 3, June 2008.

WHITE JERRY, "*I Could Read the Sky* and an Irish Avant-Garde", *Film Criticism*, Vol. 28, No. 3, Spring 2004.

YEBRA JOSÉ M., "Ethics, Aesthetics and Gayness in *The Line of Beauty*" in *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2011.

WILLIS GARY, "Speaking the Silence: Joy Kogawa's *Obasan*", *Studies in Canadian Literature*, Vol. 12, Issue 2, 1987.

YORK LORRAINE M., "Violent Stillness": Photography and Postmodernism in Canadian Fiction

-----, *The Other Side of Dailiness: Photography in the Works of Alice Munro, Timothy Findley, Michael Ondaatje, and Margaret Laurence*

FILMOGRAFIA

Hiroshima Mon Amour, regia di Alain Renais, 1959. Sceneggiatura Marguerite Duras.

I Could Read the Sky, regia di Nichola Bruce, 1999. Sceneggiatura: Nichola Bruce.

Extremely Loud & Incredibly Close, regia di Stephen Daldry, 2011. Sceneggiatura: Eric Roth.

SITOGRAFIA

(ultimo accesso generale 26 Febbraio 2013)

CONFERENZA TRAUMA

[HTTP://WWW.JLTS.STIR.AC.UK/2011/03/beyond-trauma-conference/](http://www.jlts.stir.ac.uk/2011/03/beyond-trauma-conference/)

DOUBLE NEGATIVE

http://www.argief.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=106002&cat_id=0

<http://slipnet.co.za/view/reviews/twinned-texts-double-negative-tj-by-vladislavic-and-goldblatt/>

<http://dreamworkplay.blogspot.co.uk/2012/01/double-negative-by-ian-vladislavic.html>

<http://mg.co.za/article/2011-05-20-vladislavic-take-two/>

FALLING MAN

<http://nymag.com/news/9-11/10th-anniversary/jumpers/>

<http://www.nomadikon.net/ContentItem.aspx?ci=208>

<http://www.sfgate.com/books/article/Mysterious-key-sends-boy-sifting-through-his-2688272.php>