Issn: 2282-0876

n. 11, gennaio-giugno 2018

Maria Rizzarelli

Epifanie e sparizioni di uno sguardo de-genere
Soggettività fotografiche in Ernaux, Ferrante e Schwarzenbach

This essay attempts to draw a map of the spectrum of female gaze in relation to photography. It analyzes three eminent case studies with the aim of deriving a preliminary classification of the instances where gender identity is construed with photography playing a decisive role. The focus on photographic shots within the texts of the case studies reveals how photography counters the various forces, no matter their origin, that tend to erase subjectivity. By highlighting the ways photography is contextualized and made part of the narrative, this study identifies how images reinforce memory, support the construction of the self, offer an escape route from the male gaze or an opportunity for non-normative sexualities to be expressed - and ultimately, they provide a moment where a dialogue between forms, genres and languages can take place.

Se oggi la femminilità è scomparsa è perché
non è mai esistita.
Simone de Beauvoir

Una fotografia è insieme una pseudopresenza
e l'indicazione di un'assenza.
Susan Sontag

Nell'ambivalenza, nella complessità e nell'infinita potenziale declinazione semantica che la soggettività femminile può assumere, ed ha assunto in contesti storici e latitudini geografiche anche molto distanti, il processo discorsivo della sua definizione presenta sempre, espresso in modo più o meno esplicito, delle implicazioni visuali che contribuiscono ad amplificare l'universo di significazione da esso di-segnato. Come ha chiaramente affermato Teresa de Lauretis, il tentativo di dare risposta a un interrogativo apparentemente semplice porta con sé un imprescindibile corollario antinomico, in cui emerge il paradossale regime di invisibilità e di irrappresentabilità legato a doppio filo all'eccesso dell'esibizione di corpi e immagini:

> "Chi o cosa è una donna? Chi o che cosa sono io?". E nel porre questa domanda il femminismo – un movimento delle donne per le donne – scoprì l'inesistenza della donna; ovvero, il paradosso di un essere che è allo stesso tempo assente e prigioniero del discorso, di cui continuamente si discute pur rimanendo esso, di per sé, non esprimibile; un essere spettacolarmente esibito eppure non rappresentato o addirittura irrappresentabile, invisibile e tuttavia costituito come oggetto e garanzia della visione: un essere la cui esistenza e specificità vengono a un tempo affermate e negate, messe in dubbio e controllate.[1]

La riflessione e la produzione artistica del movimento delle donne, in tutte le stagioni della sua variopinta storia, nelle molteplici direttrici percorse dal femminismo o dai femminismi, ha sempre dovuto fare i conti con il paradosso di uno sguardo negato e al tempo stesso «prigioniero del discorso», ovvero di uno sguardo costretto a fronteggiare

la sfuggente ambiguità della propria restituzione come oggetto e soggetto, lacerato dallo iato che si apre dal suo essere contenuto passivo dell'altrui visione e garante della propria verità. La letteratura delle donne in più occasioni ha accolto le sollecitazioni provenienti da questa 'ambivalenza'[2] imprescindibile, che emerge all'incrocio di traiettorie estetiche e nel dialogo fra codici e linguaggi artistici con più forza e pregnanza semantica. In questa prospettiva una *cross land* particolarmente feconda e in parte ancora da esplorare è rappresentata dall'intersezione fra scrittura e fotografia. L'obiettivo del presente contributo è quello di offrire una campionatura della declinazione del regime scopico dello sguardo delle donne in relazione al dispositivo fotografico. Attraverso l'analisi di tre casi esemplari si intende proporre una preliminare classificazione delle occasioni in cui l'identità di genere si costruisce a partire da un punto di vista in cui la mediazione della fotografia, come tema e come dispositivo, gioca un ruolo determinante. Il rimando agli scatti fotografici nei testi presi in esame mostra una funzione oppositiva alla forza di cancellazione delle soggettività, che può avere varie origini e motivazioni. Puntando l'attenzione sulle forme in cui la fotografia viene tematizzata e si fa materia di narrazione, si dipana una serie di possibili percorsi in cui l'evocazione di un'immagine si offre ora come puntello per la memoria, ora come contrappunto per la costruzione del sé, ora come via di fuga dalla prigione dal *male gaze*, ora come occasione per dare visibilità alle sessualità non normative, ora, infine, come momento di dialogo e ibridazione tra forme, generi e linguaggi.

1. Tutte le immagini scompariranno

Dentro il campo tematico più ampio in cui si realizza l'interplay fra letteratura e fotografia, cioè quello della memoria, la scrittura autobiografica a firma femminile ha un ruolo di primo piano. All'interno di quella peculiare categoria testuale definita da Roberta Coglitore «foto-autobiografia», la presenza delle donne ha un peso considerevole probabilmente perché la dimensione fototestuale implica una narrazione che, «chiamata a esprimere la verità dell'io, si dispiega nell'abilità doppia dell'artista, nelle manifestazioni replicate dell'io o nella nascita di soggettività provvisorie, mobili o collettive»;[3] in forme della scrittura del sé in cui il confronto con l'immagine fotografica rende più complessa la problematica relazione con la rappresentazione dell'io e la sua collocazione prospettica sia rispetto al dispositivo narrativo che agli eventi raccontati. Da questo punto di vista, *Gli anni* (*Les Années*, 2008) di Annie Ernaux costituisce un caso emblematico, pur presentando una anomala dimensione fototestuale implicita, poiché le foto evocate e descritte sostengono *in absentia* la trama del romanzo.[4] Uno degli aspetti più interessanti dell'architettura narrativa costruita dalla scrittrice francese risiede, infatti, nella scelta di una prospettiva autobiografica impersonale,[5] in cui la narrazione procede attraverso l'alternanza del 'noi', del 'loro' e del 'lei', ma in cui è quasi del tutto assente il racconto filtrato dalla prima persona singolare. Proprio l'occultamento dell'io (che significativamente si sovrappone a quello delle immagini fotografiche descritte) è l'indizio più probante della problematicità della soggettività messa in campo, che dispiega la sua storia immersa nel flusso divergente e convergente delle memorie familiari e di quelle politiche e sociali. Del resto, non è casuale se fra 'gli anni' protagonisti del racconto un posto privilegiato venga riconosciuto a quel 1968 («il primo anno del mondo»),[6] che fra i vari rivolgimenti provoca proprio una rivoluzione del posizionamento del soggetto:

> Niente di ciò che fino a quel momento era stato considerato normale veniva più dato per scontato. La famiglia, l'educazione, la prigione, il lavoro, le vacanze, la follia, la pubblicità: a essere messa sotto esame era la realtà intera, inclusa la parola del soggetto che la criticava, chiamato a interrogarsi su se stesso, sulle proprie origini, *da dove parli tu?*[7]

«Da dove parli tu?»: è esattamente questa la domanda che il soggetto narrante si pone e che rivolge alle tante fotografie che descrive, interrogando costantemente l'immagine di sé sedimentata nella carta e nella celluloide che la ritraggono bambina, adolescente, giovane, adulta e anziana, tentando di scoprire i pensieri e i ricordi ormai svaniti, andando alla ricerca di quella solidità dell'io a cui è affidato il compito di opporsi all'apocalittica sparizione delle immagini da cui prende avvio il romanzo. Tutto il dispositivo memoriale, infatti, sembra sorreggersi su due linee di tensione opposte, simmetricamente indicate dall'*incipit* e dall'*explicit*, da quella prima icastica affermazione («Tutte le immagini scompariranno»)[8] e dal disperato desiderio espresso in chiusura: «Salvare qualcosa del tempo in cui non saremo mai più».[9] Il passaggio dalla prima all'ultima foto descritta, da quella che ritrae l'autrice neonata a quella che disegna il suo profilo di nonna con in braccio la nipote, che «stringe la bambina» con un «gesto più di offerta che di possesso», traccia un percorso in cui l'*agency* del soggetto narrante pian piano prende consapevolezza di sé, della propria capacità di autocostituirsi come voce che racconta e ricorda. Ma tutto questo avviene leggendo, fra le pieghe del tempo cristallizzato negli scatti, la distanza tra l'immagine reale ormai perduta, benché fissata sulla carta, e quel contenuto di verità contingente che Barthes (citando Calvino) riconosce come una caratteristica dei ritratti, che fanno «d'un volto il prodotto sociale di una società e della sua storia».[10] In più di un'occasione Ernaux identifica chiaramente la «maschera» del tempo collettivo che si sovrappone e nasconde il proprio io, come ad esempio nel caso della foto che la rappresenta ancora bambina in una posa da diva:

> La foto in bianco e nero di una bambina con un costume da bagno scuro, su una spiaggia di ciottoli. Sullo sfondo, le scogliere. È seduta su una roccia piatta, le gambe robuste sono distese dritte in avanti si appoggia sui gomiti, gli occhi chiusi, la testa leggermente inclinata sorride. Una spessa treccia bruna le scende sul petto, l'altra dietro la schiena. Tutto rivela il desiderio di posare come le dive delle pagine di *Cinémonde* o della pubblicità dell'Ambra Solaire, di sfuggire dal proprio corpo umiliante e senza importanza di bambina. […]
> Difficile dire a cosa pensi, cosa sogni, come guardi gli anni che la separano dalla Liberazione, di cosa si ricordi senza sforzi.[11]

È solo dopo molti anni dalla Liberazione, che spazza via stereotipi e immagini eteroimposte annullando nel lungo percorso degli anni la distanza fra presente e passato, che la scrittrice può riconoscersi in un ritratto fotografico (l'ultima foto da nonna) e può finalmente dire «sono io»:

> Lei è la donna della foto e quando la guarda può dire, con una certa sicurezza, giacché quel volto è pressoché indistinguibile da quello presente, giacché null'altro è stato perso (accadrà, inevitabilmente, ma preferisce non pensare al quando, al come): sono io = non ho segni ulteriori d'invecchiamento. […]
> All'opposto dell'adolescenza, quando aveva la certezza di non essere la stessa da un anno all'altro – e a volte bastava anche un mese – mentre il mondo attorno restava immutato, è lei adesso a sentirsi immobile in un mondo che corre.[12]

I tanti scatti che compongono il suo personale album familiare[13] vengono descritti indugiando anche sui dettagli materiali del supporto cartaceo e sulle caratteristiche del dispositivo video-fotografico per mezzo del quale sono stati realizzati. Dalla «foto virata seppia, ovale, incollata tra le pagine di un libretto dal bordino oro» alla «foto a colori» di un viaggio in Spagna, nell'archeologico atlante dei dispositivi di registrazione della memoria vengono citati anche quelli video, dal superotto dei primi filmini familiari, in cui lei si vede come «in posa per una foto che non finisce mai di essere scattata»,[14] alla «videocassetta» che documenta la sua vita scolastica di insegnante e in cui nota la scomparsa del «nervosismo» del ritmo delle immagini, di «quel muoversi a scatti che era presente nel superotto di dieci anni prima».[15] Ma il sapore del tempo perduto, che emerge da quel sentirsi incollati alle proprie immagini, «*aderenti* alla loro epoca», non offre all'io quella solidità di cui va alla ricerca. L'evoluzione tecnologica enfaticamente messa in evidenza dalle condizioni materiali delle fotografie citate rivela una visione sostanzialmente pessimistica dell'orizzonte iconico. La smaterializzazione delle immagini evocate nelle ultime pagine dà ragione della profezia apocalittica dell'*incipit* e della condizione di frammentazione dell'io narrante che rappresenta il presupposto del racconto. La «grande memoria confusa» del web è lo spettro che sembra inghiottire parole, immagini e ricordi; contro di esso si erge l'azione di resistenza della scrittura che «vorrebbe più che altro poter cogliere la luce che bagna volti ormai invisibili, tavole imbandite di vivande scomparse, quella luce che già c'era nelle narrazioni domenicali dell'infanzia e che non ha smesso di depositarsi sulle cose appena vissute, una luce ulteriore».[16]

2. Smarginature fotografiche

La «sensazione palinsesto»,[17] formula inventata da Ernaux per alludere alla frammentazione e alla dispersione memoriale della soggettività derivante dall'immersione nella bolla iconica della società mediale, suggerisce un'analogia con la percezione della «smarginatura» descritta dalla «personaggia»[18] protagonista della quadrilogia dell'*Amica geniale* di Elena Ferrante. In un momento molto importante raccontato nel quarto volume della saga (*Storia della bambina perduta*), Lila, in seguito allo shock determinato da una scossa tellurica, descrive nei dettagli a Lenù l'esperienza corporea di disorientamento che ha provato tante volte nel corso della sua vita:

> Disse che i contorni di cose e persone erano delicati, che si spezzavano come il filo di cotone. Mormorò che per lei era così da sempre, una cosa si smarginava e pioveva su un'altra, era tutto uno sciogliersi di materie eterogenee, un confondersi e rimescolarsi. […] Un'emozione tattile si scioglieva in visiva, una visiva in olfattiva, ah che cos'è il mondo vero, Lenù, l'abbiamo visto adesso, niente niente niente di cui si possa dire definitivamente: è così. Per cui se lei non stava attenta, se non badava ai margini, tutto se ne andava in grumi sanguigni di mestruo, in polipi sarcomatosi, in pezzi di fibra giallastra.[19]

A differenza della stile narrativo di Ernaux, che dissemina costantemente le sue pagine di indizi fotografici ed attraverso questi veicola la sua problematica declinazione dell'identità autoriale, i romanzi di Ferrante presentano pochi, ma altrettanto significativi rimandi alla fotografia. Rimandi che sembrano strettamente connessi alla dimensione esistenziale e corporea della smarginatura, che segna l'eccedenza della 'personaggia genia-

le', la sua collocazione eccentrica rispetto al contesto in cui nasce e cresce e rispetto alle relazioni con l'altra protagonista. Se in questa occasione è necessario limitarsi all'esame di alcune pagine del secondo volume (*Storia del nuovo cognome*), è bene segnalare sin d'ora che sarebbe interessante estendere l'indagine a tutti i romanzi di Ferrante, o almeno a un altro, dove il rimando a una fotografia svolge un'analoga funzione.

Nella conclusione dell'inquietante ricerca della verità della madre morta e del difficile rapporto di identificazione attraverso cui passa quella ricerca, Delia, per esempio, osserva ne *L'amore molesto* la foto della sua carta d'identità; con un pennarello poi ridisegna la sagoma dei capelli per assomigliare ad Amalia e finalmente, nell'accettazione di questa somiglianza, trova forse un po' di pace.

> Ero a tal punto decisa a diventare diversa da lei, che perdevo a una a una le ragioni per assomigliarle.
> Il sole cominciò a scaldarmi. Mi frugai nella borsetta ed estrassi la mia carta d'identità. Fissai la foto a lungo, studiandomi di riconoscere Amalia in quella immagine [...] Con un pennarello, mentre il sole mi scottava il collo, disegnai intorno ai miei lineamenti la pettinatura di mia madre. Mi allungai i capelli corti muovendo dalle orecchie e gonfiando due ampie bande che andavano a chiudersi in un'onda nerissima, levata sulla fronte. Mi abbozzai un ricciolo ribelle sull'occhio destro, trattenuto a stento tra l'attaccatura dei capelli e il sopracciglio. Mi guardai, mi sorrisi. Quell'attaccatura antiquata, in uso negli anni Quaranta ma già rara alla fine degli anni Cinquanta, mi donava. Amalia c'era stata. Io ero Amalia.[20]

La ritualità performativa, che sancisce la riconciliazione con l'immagine materna e passa attraverso la manipolazione della fotografia, con un indulgere sul dettaglio dei capelli e con la «maschera» dell'epoca che la protagonista indossa insieme all'identità della madre, sembra paradossalmente sacrificata nel film di Martone, che solo in un rapido passaggio mostra appunto la metamorfosi di Delia in Amalia.

{rizzarellim_donneefotografia_s_fig1|Fotogramma da *L'amore molesto* di Mario Martone, 1995}

In *Storia del nuovo cognome* vi è un'operazione di manipolazione di una fotografia molto simile a questa appena descritta, anche se più complessa sul piano della performance, che finisce per avere la medesima funzione di riscrittura identitaria, in cui i 'guai di genere' (potremmo tradurre così quel *Gender Trouble* delineato da Judith Butler) sembrano esplicitati e amplificati. Se nell'*Amore molesto* Ferrante racconta il tormentato percorso della protagonista verso l'accettazione del modello di femminilità eccedente rappresentato dalla madre, nell'*Amica geniale*, attraverso le differenti parabole emancipative di Lila e Lenù, la scrittrice disegna le traiettorie parallele di liberazione da uno schema identitario eteropatriarcale che, in modi e tempi differenti, le due personagge finiscono col percepire come troppo stretto e soffocante. Nel caso di Lenù, il primo atto di affrancamento dalla gabbia rappresentata dal suo ruolo di moglie di Stefano viene raccontato e ri-mediato attraverso un rituale performativo di riscrittura della propria immagine. L'oggetto che permette la rappresentazione di questa metamorfosi è la

Fotogramma da *L'amore molesto* di Mario Martone, 1995

foto in abito da sposa che la sarta ha esposto senza autorizzazione nel proprio negozio. Stefano ne pretende la restituzione, affermando così il possesso totale della donna che ha sposato, corpo e immagine compresi, ma a quest'affermazione corrisponde un'azione di Lila volta alla rivendicazione della sua libertà. È questo il primo atto, inoltre, della strategia di cancellazione delle proprie tracce e della drammaturgia della propria sparizione che si rivela essere al tempo stesso l'evento genetico della narrazione e la sua conclusione.

Il ritratto fotografico di Lila viene esposto nel negozio di scarpe di Piazza dei Martiri, ma a patto che Lila possa intervenire a correggere e riscrivere la propria immagine («La fotografia. Se la vogliono esporre, devono farlo come dico io»), che viene quindi manipolata attraverso un procedimento che fa pensare alla tecnica compositiva dei *decollage* di Mimmo Rotella (realizzati alla fine degli anni '60, negli stessi anni in cui si situa l'evento narrato).

©Mimmo Rotella, *Il profumo di Marilyn*, *decollage*

> Sotto i nostri occhi perplessi, in qualche caso dichiaratamente ostili, con la precisione delle mani che aveva sempre avuto, tagliò strisce di carta nera e le fissò qua e là sulla foto chiedendo il mio aiuto con gesti appena accennati o semplici occhiate. Collaborai con l'adesione crescente che avevo sperimentato fin da quando eravamo piccole, come erano esaltanti quei momenti, come mi piaceva starle accanto, scivolare dentro le sue intenzioni, arrivare ad anticiparle. Sentii che stava vedendo qualcosa che non c'era e che si stava adoperando perché vedessimo anche noi.[21]

L'operazione di costruzione del collage richiede la collaborazione di Elena, e segna – come è stato notato – una delle tappe della loro amicizia, iniziata con la ricerca delle bambole, il primo tentativo di fuga dal quartiere, la lettura di *Piccole donne*, la scrittura del racconto di Lila *La fata blu* e proseguita poi nel corso degli anni attraverso l'incontro e lo scontro delle loro soggettività opposte e complementari, innescate dalla forza dirompente dell'energia creativa di Lila. La questione più interessante ai fini del nostro discorso è che ciascuna di queste tappe performative e identitarie, che vede le due amiche agire insieme, ha quasi sempre a che fare con la labilità della soggettività interessata e con la necessità di costruzione del proprio sé adulto, che si serve degli oggetti e dei dispositivi più vari e in quest'occasione – non a caso – sceglie la fotografia.

> Il corpo in immagine di Lila sposa appariva crudelmente trinciato. Gran parte della testa era scomparsa, così la pancia. Restava un occhio, la mano su cui poggiava il mento, la macchia splendente della bocca, strisce in diagonale del busto, la linea delle gambe accavallate, le scarpe.[22]

Dentro lo spazio chiuso della cornice dello scatto, Lila ha riscritto dunque la propria immagine di-segnando altri margini in una direzione apparentemente opposta a quella della propria energia eccedente a cui lei stessa nell'ultimo volume del ciclo dà, come si è visto, il nome

di «smarginatura», in un doppio ancoraggio alla dimensione dello spazio: lo spazio legato letteralmente ai confini del proprio corpo (che in alcuni momenti sembrano labili e sfocati) e quello che simbolicamente rimanda – come ha notato giustamente Tiziana De Rogatis – alla «energia metamorfica»[23] di Napoli di cui la personaggia incarna il vettore catalizzante. Che in questa occasione si scelga il dispositivo fotografico sembra tanto più significativo in quanto appare evidente come lo spazio del corpo disegnato dentro l'inquadratura veicoli un'immagine che ha a che fare con la costruzione o decostruzione del soggetto e della sua identità. Le 'questioni di genere' implicate dalla dimensione performativa della soggettività che si sprigiona da queste pagine suggeriscono per un verso una possibile lettura queer della smarginatura ferrantiana (su cui si è soffermato Massimo Fusillo, in un recente saggio).[24] Per altro verso la tematizzazione fotografica in chiave *gendered* chiama in causa la correlazione privilegiata fra corpo-identità-fotografia.[25] Da questo punto di vista la descrizione del corpo di Lila catturato dallo scatto e liberato attraverso la ricomposizione dell'immagine da parte del soggetto ritratto, che mostra e nasconde, esibisce e occulta ridisegnando i propri confini fisici, fa pensare ad un riferimento fotografico preciso e cioè alle sperimentazioni autoritrattistiche di Francesca Woodman.[26]

©Francesca Woodman, *Space2*, 1976

Nelle fotografie dell'artista, che servono come esempi fattuali (*factual* vs *fictional*) nei quali l'esposizione del corpo femminile appare funzionale alla decostruzione dello sguardo maschile,[27] la *silhouette* della protagonista viene manipolata dalle torsioni della luce e dei tempi di esposizione, spesso fuori fuoco, collocata in uno scenario straniante, e pare offrirsi come forma di resistenza al *male gaze* dominante proprio come avviene, in qualche modo, nel collage fotografico composto da Lila ed Elena per il negozio di scarpe di Piazza dei Martiri.

> […] aveva trovato di colpo, forse senza nemmeno rendersene conto, un'occasione che le permetteva di rappresentarsi la furia contro se stessa, l'insorgere, forse per la prima volta nella sua vita, del bisogno – e qui il verbo usato da Michele era appropriato – di cancellarsi.[28]

Tra la sfocatura del corpo di Woodman e la 'smarginatura abrasiva' del corpo di Lila è possibile scorgere dunque una profonda analogia: la drammatica performance[29] corporea dell'artista americana, che nei suoi scatti espone il suo corpo in movimento, sfocato e smarginato, per sfuggire allo sguardo oggettivante e predatorio esterno e per offrire un'immagine di sé costruita secondo le proprie regole e condizioni, somiglia, anche se in rapporto a un contesto differente, allo spazio della rappresentazione identitaria conquistato dall'amica geniale per esibire e al tempo stesso occultare e comunque determinare autonomamente, definendo margini e confini, la propria immagine di sé.

3. La fotografa che scrive

Se fin qui la tematizzazione fotografica ha interessato la rappresentazione dell'identità femminile in quanto oggetto, occorre almeno sommariamente indicare l'ampio contro-campo semantico in cui il codice fotografico viene declinato attraverso il soggetto dell'enunciazione e della narrazione. Mi riferisco sia al caso della fotografa come personaggia, sia a quello della fotografa che scrive.

Remo Ceserani ne *Il bacio della Medusa. Fotografia e letteratura* (2011), all'interno del capitolo della sua analisi volta a indagare le varie declinazioni della tematizzazione letteraria della fotografia in relazione al fotografo come personaggio, si sofferma soltanto su una figura femminile, quella di Maude Coffin Pratt, partorita dallo sguardo maschile di Paul Theroux. In *Picture Palace* (1978) lo scrittore statunitense tratteggia il profilo di una personaggia che «riassume in sé le caratteristiche di alcune famose fotografe del passato, sue contemporanee o di poco posteriori, da Julia Margaret Cameron a Diane Arbus».[30] Attraverso il palinsesto fisiognomico di Maude emerge con chiarezza nella storia raccontata da Theroux come la soggettività posta al centro della narrazione veicoli l'eccentricità di uno sguardo che incarna un posizionamento di genere anticanonico e fuori norma sfidando così il tabù dell'incesto e infrangendo liberamente i confini dei binarismi eteronormativi. Purtroppo nell'ampia mappatura tematica disegnata da Ceserani questo è il solo caso proposto di personaggia fotografa, ma sarebbe necessario dedicare un intero studio all'argomento, dal quale emergerebbe con ogni probabilità l'implicazione eccedente ed eversiva delle protagoniste fotografe.

Basti pensare che all'interno di questo topic, pur restringendo l'obiettivo per esempio sulla ricorrente figura della lesbica fotografa, sono presenti molti casi che pongono in evidenza le analogie e le probabili corrispondenze di alcuni romanzi italiani (*Lei così amata* di Melania Mazzucco*, Marina, Marina, Marina* di Margherita Giacobino, *Non ci lasceremo mai* di Federica Tuzi, *Il posto delle donne* di Rossana Campo) con certe figure del cinema (*Elena Undone* di Nicole Conn, *High art* di Lisa Cholodenko, *Vicky, Cristina e Barcellona* di Woody Allen, *Carol* di Todd Haynes, solo per fare alcuni esempi) e delle serie tv (*Lipstick service*, *Mistresses* USA, *LWorld*), in cui l'individuazione dello stereotipo della fotografa lesbica fa emergere la semantica delle sue implicazioni visuali. In altri termini sarebbe necessario verificare se un cliché ricorrente possa giungere a veicolare uno sguardo eccentrico, capace di mettere in crisi lo stigma dei binarismi eteronormativi; se sia possibile cioè che, al di là dei diversi risultati estetici di questi testi (letterari, filmici, televisivi), l'obiettivo fotografico divenga il simbolo della ricerca di uno sguardo 'altro' di una donna sul corpo di un'altra donna. E ancora, a prescindere dalla differente importanza che l'«atto fotografico» (Dubois) ha nel plot di questi testi, occorrerebbe verificare se in essi vi sia l'indizio di una ricerca di visibilità e di emersione di un immaginario che fino a questo momento ha subìto un quasi totale vuoto di rappresentazione.[31]

Per rispondere a queste domande sarebbe utile inquadrare l'analisi della figura della lesbica fotografa entro le coordinate tracciate da Ceserani e accostare a tali paradigmi critici alcuni studi sulla

Annemarie Schwarzenbach, Ginevra, giugno 1979 – Fondi Marie-Luise Bodmer-Preiswerk © Esther Gambaro

fotografia delle donne che mettono in evidenza, per un verso, la sperimentazione nell'ambito del ritratto, inteso, per esempio dalle fotografe Alice Austen e Claude Cahun, come «certificato di ambiguità»,[32] e per altro verso la valenza politica attribuita alla fotografia dei corpi femminili (è il caso di Tina Modotti).[33] In questa chiave un interessante *case study* è rappresentato dalla figura di Annemarie Schwarzenbach, scrittrice e fotografa, soggetto e oggetto della costruzione di un'icona eccentrica, nonché protagonista sia del romanzo *Lei così amata* di Mazzucco, sia del biopic *Je suis Annemarie Schwarzenbach* (2015) di Véronique Aubouy, al centro dunque di un fecondo intreccio di sguardi e racconti.

All'interno della sua poliedrica produzione letteraria, che spazia dal reportage al romanzo, è possibile verificare la fecondità di un «doppio talento»[34] anche attraverso un solo esempio che mostra la «concrezione genetica» di un'occhio intento a raccontare proprio attraverso la dimensione visiva i fantasmi di eros, nonché le sue epifanie e le sue sparizioni. Nel breve e appassionato *Ogni cosa è da lei illuminata* (*Eine Frau zu sehen*, 1929), sin dall'*incipit* l'incontro e il dialogo muto con la donna amata si declina attraverso la drammaturgia degli sguardi delle due protagoniste: la voce narrante e l'oggetto del suo desiderio.

> Vedere una donna: solo per un secondo, solo nel breve spazio di uno sguardo, per poi perderla di nuovo, da qualche parte, nell'oscurità di un corridoio, dietro una porta che non ho il diritto di aprire –
> ma vedere una donna, e sentire nello stesso istante che anche lei mi ha vista, che i suoi occhi si fissano su di me, interrogativi, come se dovessimo incontrarci sulla soglia dell'ignoto, questa frontiera oscura e malinconica della coscienza…
> sì, sentire in questo secondo che anche lei si arresta, quasi dolorosamente interrotta nel flusso dei suoi pensieri, come se i suoi nervi si contraessero, sfiorati dai miei.[35]

L'appassionante e fugace storia d'amore che si dipana nelle pagine seguenti si avvale anche in questo caso di sguardi mediati dal dispositivo fotografico. Sarà un uomo, incontrato nella hall di un albergo, a permette alla protagonista di conoscere la donna da cui è rimasta ammaliata e di trasformare un'apparizione fantasmatica in un nome e una persona (Ena Bernstein):

> Mi aveva offerto una sedia, aveva ordinato ancora caffè e subito dopo aver estratto dalla tasca un portasigarette d'argento e me lo aveva offerto. Questo gesto mi aveva permesso di notare una fotografia inserita nel coperchio e nella quale avevo immediatamente riconosciuto il viso dall'ovale allungato, i tratti rudi, netti e mascolini di Ena Bernstein. Forse un lieve sussulto mi aveva fatto arretrare, in ogni caso aveva tolto la fotografia dal portasigarette sorridendo leggermente e me l'aveva messa in mano pregandomi di conservarla. L'avevo guardato confusa, incerta sul senso da attribuire alla sua offerta, ma lui aveva annuito con gentilezza. «La fotografia spetta più a lei che a me […]».[36]

Il racconto della rinuncia di un corteggiatore a favore dell'altro/a viene affidato alla descrizione di una foto ritratto che (anche nei segni stereotipici della lesbica dai «tratti rudi, netti e mascolini») giunge allo sguardo e alle mani di chi può accogliere degnamente il suo amore, nella traiettoria di un gesto che ha il valore di un codice tacito e silenzioso, l'unico attraverso cui poter parlare, con Wilde, di «un amore che non osa pronunciare il suo nome». Questa fotografia allora, insieme con le altre che compaiono nelle pagine successive, volte a colmare il tempo dell'attesa e della lontananza fra un incontro e l'altro delle due donne, è il segno di un linguaggio cifrato, che vive nel paradosso dell'invisibilità, resa manifesta dalla drammaturgia degli sguardi nascosti ancora nel *closet* dello scatto fotografico.[37] Il ri-scatto è di là da venire.

[1] T. de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 11.

[2] Per una esplorazione critico-letteraria del tema si rimanda a A.M. Crispino, M. Vitale (a cura di), *Dell'Ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Jiulie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Guidonia Montecelio (Roma), Jacobelli, 2016.

[3] R. Coglitore, 'La verità dell'io nei fototesti autobiografici', in R. Coglitore, M. Cometa (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 51.

[4] Per la categoria della 'fototestualità implicita' o in assenza di immagini si fa riferimento alla distinzione proposta da Bernard Vouilloux (in *La peinture dans le texte. XVIIIème-XXème siècle*, Paris, CNRS Editions, 2005, pp. 15-22) fra gli iconotesti «Hétéroplasmiques» (con le immagini fisicamente presenti nelle pagine del testo) e quelli «Homoplasmiques» (in cui le immagini vengono evocate, richiamate, descritte e 'ri-mediate' attraverso le parole). Se appare evidente anche nelle altre opere di Ernaux una predilezione per la citazione ecfrastica delle foto, la scrittrice non disdegna però in assoluto la modalità della narrazione fototestuale esplicita, come nel caso di *Usage de la Photo* (Paris, Gallimard, 2005) scritto a quattro mani con Marc Marie, il suo compagno, in cui la narrazione è affidata agli scatti degli oggetti sparsi per la casa prima o dopo gli incontri erotici; o come per *L'altra figlia* (*L'autre fille*, Paris, NiL, 2011) in cui sono presenti all'interno del testo due foto.

[5] A tal proposito cfr. A. Sarchi, 'Fotografia e narrazione di sé in *Le années* di Annie Ernaux', *Arabeschi*, IV, 8, luglio-dicembre 2016, pp. 127-136, http://www.arabeschi.it/fotografia-e-rappresentazione-di-sc-ne-le-sannces-annie-ernaux-/ [accessed 24 gennaio 2018].

[6] A. Ernaux, *Gli anni*, trad. it. di L. Flabbi, Roma, L'Orma, 2015, p. 119.

[7] Ivi, p. 116.

[8] Ivi, p. 9.

[9] Ivi p. 266.

[10] R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, p. 35.

[11] A. Ernaux, *Gli anni*, p. 34. È interessante notare che alcune delle foto descritte in *Gli anni* vengono inserite nel profilo autobiografico della silloge *Écrire la vie* (Paris, Gallimard, 2011), descritte e commentate dall'autrice. Questa foto si trova per esempio a p. 22.

[12] Ivi p. 256.

[13] A proposito del dispositivo narrativo degli album di famiglia cfr. S. Albertazzi, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010.

[14] A. Ernaux, *Gli anni*, p. 130.

[15] Ivi, p. 170.

[16] Ivi, p. 265.

[17] Ivi, p. 223.

[18] Si adotta qui la categoria della «personaggia», coniata dalla critica letteraria femminista, poiché disegna i contorni fisiognomici di quelle immagini di donne «che escono dalle convenzioni e producono […] degli effetti di sconcerto rispetto alle figure della femminilità codificata» (N. Setti, 'Personaggia, personagge', *Altre modernità*, 12, novembre 2014, p. 205). Per un discorso più ampio che illustra la fecondità ermeneutica di tale categoria critica si rimanda a R. Mazzanti, S. Neonato, B. Sarasini, *L'invenzione delle personagge*, Guidonia Montecelio (Roma), Jacobelli, 2016.

[19] E. Ferrante, *Storia della bambina perduta. L'amica geniale - Volume quarto – Maturità – Vecchiaia*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 162.

[20] E. Ferrante, *L'amore molesto*, Roma, Edizioni e/o, 1999, p. 171. Per un confronto puntuale delle «sensibili differenze» fra il romanzo e il film si rimanda a L. Cardone, 'Sensibili differenze. L'amore molesto da Ferrante a Martone', in L. Cardone, S. Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, ETS, 2015, pp. 95-104.

[21] E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome. L'amica geniale – Volume secondo*, Roma, Edizioni e/o, 2012, pp. 118-119.

[22] Ivi, p. 119.

[23] T. De Rogatis, 'Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'*Amica geniale*', *Allegoria*, XXVIII, 73, gennaio-giugno 2016, pp. 123-137.

[24] Cfr. M. Fusillo, 'Sulla smarginatura. Tre punti chiave per Elena Ferrante', *Allegoria*, XXVIII, 73, gennaio-giugno 2016, pp. 151-153.

[25] Al riguardo c'è ormai una nutrita bibliografia dedicata soprattutto alla fotografia delle donne nei cruciali anni '60-'70: a titolo esemplificativo cito lo studio di Federica Muzzarelli, *Il corpo e l'azione. Donne e*

fotografia tra otto e novecento, Monteveglio (Bologna), Atlante, 2007, che indaga sulle ragioni di questa «relazione pericolosa» (corpo-azione-donne-fotografia) attraverso dodici casi di studio che mostrano la forza sovversiva dell'incontro tra forze marginali e subalterne (le donne rispetto allo sguardo del canone dominante maschile, la fotografia rispetto allo sguardo del canone dominante pittorico). Sulla linea di intersezione fra *visual* e *gender studies* si muove il recente studio di Beatrice Seligardi, Pathosformeln *dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura*, Milano, Morellini, 2018.

[26] Il rimando preciso necessita di ulteriori approfondimenti, ma un indizio potrebbe comunque essere offerto dalla menzione della mostra organizzata da Giuseppe Casetti a Roma nel 2011 – un anno prima della pubblicazione di *Storia del nuovo cognome*, e dalle esposizioni italiane degli anni precedenti (2009-10, a Siena e Milano), che consacrano anche in Italia il mito Francesca Woodman.

[27] Corre l'obbligo di precisare che gli esercizi di cancellazione del corpo messi in atto da Woodman nella serie *Space2* (realizzati a Rodhes Ilands fra il 75 e il 78) sono volti ad assecondare la forza 'assorbente' dello spazio e non sono invece, come in Ferrante, forme di resistenza alla violenta assimilazione del corpo della protagonista al contesto in cui è nata e da cui vorrebbe fuggire.

[28] E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, p. 122.

[29] Sul carattere performativo della fotografia di Woodman si veda almeno S. Marenzi, 'L'autoritratto come performance. Il caso Woodman', Biblioteca teatrale, 107-108, luglio-dicembre 2013, parte seconda, pp. 147-159.

[30] R. Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 111.

[31] Per una prima ricognizione dell'invisibilità lesbica nel contesto mediale italiano si veda S. Antosa, C. Ross, 'Dirsi lesbica? Lesbofobia nei media italiani tra indicibilità e invisibilità', in *Donne+Donne. Prima, attraverso e dopo il Pride*, a cura di R. Di Bella e R. Pistone, Palermo, Qanat, 2014, pp. 55-80;

[32] F. Muzzarelli, *Il corpo e l'azione*, pp. 159-203

[33] Cfr. ivi, pp. 254-287.

[34] Per la categoria critica del «doppio talento» si rimanda al fondamentale e pioneristico studio di Michele Cometa, 'Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"', in M. Cometa, D. Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47-78.

[35] A. Schwarzenbach, *Ogni cosa è da lei illuminata*, trad. it. di T. D'Agostini, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 11.

[36] Ivi, pp. 14-15.

[37] Fra gli studi dedicati alla queerness letteraria si rimanda a due saggi di Eleonora Pinzuti particolarmente adeguati alla prospettiva proposta in questa analisi: 'La narrativa lesbica italiana nel contesto europeo. Note al margine', *Cahiers d'etudes italiennes*, 7, 2008, pp. 207-217 e 'Closet, ma con vista. I queer studies e l'italianistica', *Cahiers d'etudes italiennes*, 16, 2013, pp. 51-64.