



MASSIMO SCHILIRÒ

Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*

Parrebbe databile all'ultimo decennio un'attenzione finalmente costante a un fenomeno invece assai più di lunga durata qual è il fototesto, sia in quanto oggetto di studio che come definizione, e più annosa la cosa che la parola, se è vero che la prima risale a Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte* (1892), e la seconda a Wright Morris, *The Inhabitants* (1974). Più di ottant'anni. Il fatto è che per la resistenza teorica diffusa verso gli oggetti ibridi e non classificabili, si è dovuto attendere che il fototesto venisse derubricato da genere letterario a oggetto nella gamma dei *mixed media*.



Ora il fototesto riceve in Italia una sistemazione teorica in questo volume di Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto* (Mimesis, 2020), destinato a essere maneggiato a lungo dagli studiosi e dagli studenti, per la completezza e l'apertura dell'informazione sulle teorie, per l'originalità con cui affronta i nodi e propone (provvisorie) soluzioni e definizioni (la 'retorica' del sottotitolo), ma pensiamo soprattutto per l'efficacia con cui le teorie e i metodi servono alla lettura di testi disparati (le 'poetiche'), con l'ambizione di designare un canone del fototesto ma più efficacemente – riconosce infine lo stesso autore – di tracciare percorsi. E testi si dice qui per comodità, non intendendo un 'enunciato scritto', perché deve abbandonarsi ormai l'idea gerarchica per cui l'immagine debba servire alla parola. Ed è anzi questo, poi, il dubbio: funzionerebbero i fototesti anche senza immagini? Come mai la parola letteraria ha bisogno delle immagini? Non ha più nel mondo in cui viviamo l'energia di

produrre autonomamente immagini (le *images*, le immagini immateriali che si formano nella mente del lettore, di cui parla W.J.T. Mitchell), che sarebbe poi il mestiere della letteratura?

La parte più interessante degli scatti inseriti in un fototesto è forse il fuoricampo: quel che non si vede, che non rientra nelle immagini che ci offre. E allora, ancora un'altra nostra domanda: è il fuoricampo che la scrittura ha principalmente il compito di recuperare? Si tratta di dargli parola, in un gioco che implica il visibile nel non visibile? In questa direzione, parrebbe, Roland Barthes tratta la foto della madre nella *Chambre claire* (non visibile per occultamento), o Hervé Guibert nell'*Image fantôme* (per atto mancato), o Annie Ernaux e Marc Marie dissimulano il corpo malato nell'*L'usage de la photo* (per sostituzione). I vuoti lasciati dall'immagine vengono riempiti o meglio connessi dalla parola, come un teorico



di altri tempi voleva del *blank* aperto tra testo e lettore (parliamo ovviamente di Wolfgang Iser). Beninteso, si può quasi sempre dire l'inverso, le immagini possono riempire o connettere i vuoti lasciati dalla parola. Il rapporto tra immagine e testo (e viceversa) si pone così più nei vuoti che nei pieni, nelle discontinuità piuttosto che nelle continuità. I vuoti sono il luogo in cui si sporgono le proiezioni di un lettore/spettatore oltremodo attivo, e il fototesto quindi è un campo di rapporti e di tensioni, o meglio una «struttura retorica» (e meglio ancora un «ecosistema») dal quale scaturisce «un significato terzo, dato dal costante dialogo tra la fotografia e la parola scritta» (p. 58). Senza ombra di strutturalismo, non è necessario dirlo, Carrara propone classificazioni e nomenclature, seppure fluide: il «rapporto informazionale fra la parola e l'immagine» (p. 70) può comporsi secondo le tre categorie retoriche dell'illustrazione, del supplemento e del parallelismo; dal punto di vista invece delle strutture, ovvero del rapporto tra le immagini e il testo verbale, parleremo soprattutto di montaggio, se le foto non hanno un rapporto esplicito con la parola, ed ekphrasis, se invece sono descritte o segnalate. Ne abbiamo bisogno, ma l'interesse di questo studio, come talvolta avviene nei migliori studi teorici, sta nella sua pratica critica. Già i nomi e i titoli fin qui citati, cui potremmo aggiungerne numerosissimi sia italiani (per la fiction Vittorini, e ora Siti, Mari, Anedda; per la non fiction Zavattini-Strand, e ora Trevi e Vasta) che stranieri (Woolf, Breton, Cortázar, Barthes, Berger-Mohr, Calle, Safran Foer, Pamuk), danno l'idea del catalogo delle forme (e cioè dei patti di lettura attraverso i quali l'autore e il lettore concordano sulle norme letterarie cui risponde il testo) e delle pratiche (e cioè i modi della lettura, per cui il lettore del fototesto guarda e non solo legge, e si interroga sulla posizione della foto nella pagina).

Il discorso di Carrara non è solo teorico e critico, ma anche storico. Se nel primo Novecento la letteratura sperimenta l'uso della fotografia soprattutto come attestazione della realtà, ancora con una chiara difficoltà a cooptarla dentro un discorso narrativo-finzionale (e quindi ricorrerà più spesso una testualità fattuale: saggio, biografia, autobiografia, ecc.), la crisi del valore indessicale della fotografia negli ultimi decenni del secolo libera forme di narratività. Carrara, in veste di storiografo del fototesto, indica varie concause: il progresso tecnico ed economico dell'editoria, che consente di stampare fotografie di buona qualità a poco prezzo; il successo di alcuni fototesti, soprattutto Sebald; la nuova attenzione teorica verso la visualità (il *visual/pictorial turn*). E quindi, dopo una prima parte del libro intitolata *Teoria e storia dei fototesti* (i rapporti tra i media, la letteratura e la fotografia; la nozione di fototesto; una «storia possibile» dei fototesti), Carrara ne fa seguire una seconda dedicata ai *Fototesti contemporanei* (raggruppati per sottogeneri, temi e problemi: il feticismo, l'album di famiglia, la memoria, la realtà, la finzione). Troviamo così belle letture, tra le altre, delle opere di Michele Mari, dove scrittura e fotografia scrivono insieme sempre lo stesso cronotopo della casa e la stessa ossessione feticistica degli oggetti; di Antonella Anedda, che usa lo sguardo non per riunire ma per scomporre, liberare i dettagli, non per raccontare una storia ma renderla possibile (parafrasiamo); di Sophie Calle, nella cui opera le immagini «ipostatizzano una realtà esteriore e fisico-corporea entro la quale la vita individuale si costruisce, mentre l'emersione dell'interiorità è affidata alla parola» (p. 255). Citiamo solo questi, ma in fondo al volume l'indice delle opere della letteratura primaria citata è davvero vastissimo.

Un capitolo a parte è dedicato a quella forma che, dopo il reportage novecentesco, è diventata ora la forma preminente del fototesto: la foto-autobiografia. Si tratta di costruire la propria autobiografia non solo con la voce (scritta) ma anche con il corpo (fotografato). Carrara individua due tipologie: l'archivio, in cui la funzione mnemonica è offerta dalle foto,



che devono essere selezionate e assemblate, risemantizzate; l'occasione, in cui la funzione mnemonica è giocata dalla parola, simultanea allo scatto. In entrambi i casi sorge il problema teorico delle foto scattate da altri che non l'autore del testo autobiografico. Qualora questo si verifichi è rilevante il ruolo del lettore nel dare senso a «un'opera plurifocale» (p. 267), qual è ad esempio *Nuovo romanzo di figure* di Lalla Romano, che leggiamo come un triplice ritratto: del padre autore delle foto, della madre, della figlia, quest'ultima a sua volta figura infantile e figura femminile adulta scrivente.

Sulla scorta di Carrara, distingueremmo la foto-autobiografia dal foto-diario intimo. Si pensi ad esempio ad *Écrire la vie* di Ernaux (la cui opera complessiva è «una auto-socio-biografia», p. 280), che monta le foto in ordine cronologico e il diario in ordine casuale, e fa del discorso intimo un modo di narrare la storia del dominio di classe e della marginalità. Ce ne manca lo spazio. Né ne abbiamo per dire dei capitoli in cui il fototesto è il campo di interazione in cui si agitano temi e nodi teorici oggi frequentatissimi. Quelli della memoria: anzi delle memorie senza sintesi delle immagini e della scrittura, essendo il fototesto il campo dell'atto memoriale inesauribile. Della realtà: nella ricerca di credito della non fiction, può essere utile la fotografia. Della menzogna: perché oggi sappiamo che con la fotografia, e non solo con la letteratura, si può mentire. D'altronde così dobbiamo prendere questo libro, al quale faremmo torto se lo dicessimo definitivo, che è davvero vasto e dettagliato ma disteso su una materia che non possiamo ancora davvero sistemare. Quindi non chiuderlo, perché lui non chiude mai nessun problema. Lasciarsi il tempo di tornarci, non smettere di cercarvi spunti e orientamenti. Non la mappa del fototesto, ma molte rotte.