Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo

Maria Rizzarelli

Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/narrativa/348>

DOI: 10.4000/narrativa.348

ISSN: 2804-1224

Editore

Presses universitaires de Paris Nanterre

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 décembre 2019

Paginazione: 41-54

ISBN: 978-2-84016-350-3

ISSN: 1166-3243

Notizia bibliografica digitale

Maria Rizzarelli, «Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo», *Narrativa* [Online], 41 | 2019, online dal 01 novembre 2021, consultato il 08 décembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/narrativa/348> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.348>

Narrativa est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Nuovi romanzi di figure. *Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo*

RIASSUNTO

Il saggio si propone di tracciare una prima mappa tematica dei fototesti italiani contemporanei, delle tipologie e delle forme più diffuse, a partire dalla declinazione delle tre polarità del “regime scopico”: immagine, sguardo e dispositivo. L’obiettivo principale è quello di dar conto della proliferazione di testi rispondenti a questo format, per individuare le linee di tendenza e di sviluppo di un genere che, per la presenza delle fotografie, mostra una connessione ampia e articolata sia con le istanze del dibattito estetologico che con le dinamiche delle pratiche sociali.

RÉSUMÉ

Cet article veut tracer une première carte thématique des phototextes contemporains italiens, des typologies et des formes les plus répandues, à partir de la déclinaison des trois polarités du « régime scopique » : l’image, le regard et le dispositif. Son objectif principal est de rendre compte de la prolifération de textes correspondant à ce format, d’identifier les tendances et les lignes de développement d’un genre qui, pour la présence des photographies, montre un lien ample et articulé avec les instances du débat esthétique et avec la dynamique des pratiques sociales.

La genealogia dei testi accompagnati da fotografie (questa la definizione più ampia di fototesti)¹ è lunga e stratificata e percorre carsicamente la storia della letteratura, dalla metà dell’Ottocento a oggi. Da *Bruges-la-morte* di Georges Rodenbach (1892), considerato da tutti il primo esemplare di romanzo illustrato con le fotografie, a *Extremely Loud and Incredibly Close* di Jonathan Safran

1. Per una definizione di fototesto compreso all’interno della più ampia categoria dell’iconotesto, cfr. almeno MONTANDON Alain (a cura di), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990; WAGNER Peter, *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1995; LOUVEL Liliane, *Poetics of the Iconotext*, New York, Routledge, 2011; COMETA Michele, “Forme e retoriche del fototesto letterario”, in COMETA Michele, COGLITORE Roberta (a cura di), *Fototesti*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115.

Foer (2005) o a *La ragazza con la Leica* di Helena Janeczek (premio Strega 2017) per fare un esempio che riguarda il territorio che qui si intende mappare, la narrazione fototestuale ha accompagnato l'evoluzione della produzione letteraria della modernità e della postmodernità, mostrando una intensificazione soprattutto negli ultimi decenni. La fotografia del resto, “arte media” per eccellenza (per dirla con Bourdieu)², è capace di dialogare sia con le istanze del dibattito estetologico che con le dinamiche delle pratiche sociali, e dunque sembra essere stata la forma d'arte più incline a registrare i mutamenti culturali. In questa prospettiva, risulta estremamente significativa la grande e multiforme proliferazione di pratiche fototestuali adottate dalle autrici e dagli autori più rappresentativi degli anni Zero. Il saggio si propone di tracciare una prima mappa tematica dei fototesti italiani contemporanei, delle tipologie e delle forme più diffuse, a partire dalla declinazione delle tre polarità del “regime scopico”³ – immagine, sguardo e dispositivo – per individuare le linee di tendenza e di sviluppo di quello che può a tutti gli effetti essere considerato uno dei generi più interessanti della narrativa contemporanea.

LEGENDA

Il territorio della scrittura iconotestuale, e in particolare di quella fototestuale, è ampio, complesso ed eterogeneo. Racchiude modalità molto diverse di relazione fra testi e fotografie presenti in un libro: i volumi illustrati, nei quali le immagini si sovrappongono e si accostano alle parole; i *Photo-texts* per i quali l'integrazione fra i due codici appare più stretta soprattutto nel caso in cui testi e fotografie sono espressioni diverse di un unico autore; i *Photo-books*, libri nati per lo più dalla collaborazione fra uno scrittore e un fotografo, in cui la dimensione più evidente della trama verbo-visiva è sostanzialmente dialogica e relazionale⁴. Pur tentando di circoscrivere il campo del presente sondaggio ad

2. Cfr. BOURDIEU Pierre, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, a cura di M. Buonanno, Rimini-Firenze, Guaraldi, 2004.

3. Per una definizione di “regime scopico”, termine coniato da Christian Metz (“Le significant imaginaire”, *Communications*, 23, 1975, pp. 3-55), si rimanda a COMETA Michele, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, pp. 35-41; JAY Martin, “Scopic regimes of modernity”, in ID., *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*, New York, Routledge, 1993, pp. 114-133; PINOTTI Antonio, SOMAINI Antonio, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 129-133.

4. Per una distinzione più precisa delle tre categorie, accompagnata da esempi espliciti e pregnanti, si rimanda a ALBERTAZZI Silvia, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017, pp. 97-125.

un corpus limitato di fototesti narrativi, scartando dunque l'ampio e variegato territorio rappresentato dai libri fotografici, si è consapevoli che i confini tracciati appaiono a volte estremamente arbitrari e alcuni casi rendono palese l'astrazione del modello. Ci si limita dunque al disegno di una cartografia della fototestualità presente all'interno della «terra della prosa» (Andrea Cortellessa), mettendo da parte i *Photo-books*, anche a costo di rinunciare a esempi come quello di Ferdinando Scianna, che dopo la feconda collaborazione con uno scrittore come Leonardo Sciascia, insieme al quale firma nel 1965 *Feste religiose in Sicilia* (il suo primo foto-libro), negli ultimi decenni ha sperimentato una originalissima forma di *memoir* fotografico⁵, che mostra diversi punti di contatto con la tendenza autobiografica presente in molti fototesti contemporanei. L'esile campionatura dei titoli scelti è volta ad un preliminare sondaggio relativo alle forme di interplay fra parole e fotografie, alle costanti e varianti tematiche del "fuori formato" dei fototesti italiani contemporanei⁶.

È possibile individuare delle linee di tendenza che siano leggibili tenendo presente l'intreccio di sguardi e immagini fondanti i rispettivi dispositivi verbosivi? A questa domanda generale si è provato a dare una risposta con una prima provvisoria e incompleta mappatura che adotta la prospettiva tematica nella convinzione che essa consenta di trovare il giusto equilibrio fra rigore teorico e rispetto della specificità delle retoriche formali e sintattiche messe in atto dai singoli testi. Che provi cioè a leggere questi testi a partire dalla componente visuale, a cui tradizionalmente l'atto della lettura è risultato estraneo o quantomeno problematico, fino a rendere l'apparato fotografico invisibile o a determinarne la censura. Come notava Ruth Berlau nell'introduzione all'*Abicci della guerra* di Brecht: "Questo libro vuole insegnare l'arte di leggere le immagini. Poiché, per chi non vi è abituato, leggere un'immagine è difficile quanto leggere dei geroglifici"⁷. E Sciascia sembra farle eco quindici anni dopo ricordando che "Le immagini bisogna saperle leggere e uno dei guai del nostro tempo, e forse

5. RIZZARELLI Maria, "«Non ho mai smesso di considerarmi un fotografo che scrive». I fototesti di Ferdinando Scianna", *Arabeschi*, II, 4, giugno-dicembre 2014, <http://www.arabeschi.it/non-ho-mai-smesso-di-considerarmi-un-fotografo-che-scrive-i-fototesti-ferdinando-scianna/>.

6. Una riflessione ad hoc meriterebbe la questione del formato editoriale delle collane all'interno delle quali vengono pubblicati i fototesti. Si pensi per esempio a *fuori formato* pubblicata prima da Le Lettere e adesso da L'Orma, che comprende al suo interno diversi esempi di scrittura iconotestuale, o *In parole* di Contrasto, che offre una varietà di forme fototestuali che rendono difficile distinguere *Photo-text* e *Photo-book*.

7. BERLEAU Ruth, "Nota introduttiva (1955)" a BRECHT Bertold, *L'abici della guerra*, trad. it. di R. Fertoni, Torino, Einaudi, 2002, s.n.p.

il più grande, è di essersi votato alle immagini dimenticando la lettura”⁸. I fototesti contemporanei sono certamente il prodotto di una civiltà “votata alle immagini” eppure spesso incapace di darne lettura. L’approccio teorico rigoroso di studi recenti mostra la consapevolezza che i contorni troppo perfetti e regolari degli schemi adottati per leggere i fototesti costituiscono un’astrazione e gli esempi fototestuali novecenteschi ibridano costantemente forme e retoriche verbovisuali⁹. Del resto, la necessità di schematizzare tradisce forse l’istintiva tendenza di smussare gli angoli e addomesticare il flusso anarchico di narrazioni in cui trionfa quello che Cortellessa ha individuato come un “principio di insubordinazione”¹⁰. I contributi teorici fin qui prodotti risultano preziosi nel *close reading*, in quanto consentono di evitare un accostamento impressionistico e puramente descrittivo, che si abbandona alla lettura ingenua del testo e forniscono le lenti teoriche capaci di mettere a fuoco le maglie e gli ingranaggi del dispositivo iconotestuale e soprattutto la forza di una sintassi che sfida la normale disposizione del lettore a decifrare ordini semiologici coerenti e uniformi. Nell’abbozzo di una mappatura del fototesto contemporaneo che si ponga sulla scia di studi che mirano alla costruzione di una “teoria generale del fototesto in letteratura”¹¹, si vorrebbe tenere conto di una storicizzazione dei fenomeni di breve e di lunga durata, che guardi cioè al contempo ai fili di continuità con i modelli precedenti e che evidenzi le linee di rottura e gli elementi di innovazione propri del nuovo orizzonte¹².

8. SCIASCIA Leonardo, Nota a BARCELLONA G. Salvo, PECORAINO Mario, *Gli scultori del Cassaro*, Palermo, IN GRA.NA., 1971, p. 8.

9. Cfr. COMETA Michele, “Forme e retoriche del fototesto letterario”, cit., pp. 93 e ss. A tal proposito, in una prospettiva comparatistica sull’ampio versante europeo e nordamericano della fototestualità contemporanea, si veda anche CARRARA Giuseppe, “Per una fenomenologia dell’iconotesto narrativo ipercontemporaneo”, *Comparatismi*, II, 2017, pp. 27-55, in particolare le pp. 54-55.

10. Di “paradigmi di insubordinazione” parla Andrea CORTELLESA (*Tennis neurale tra letteratura e fotografia*, in FUSCO Maria Antonella, MARINI CHIARELLI Maria Vittoria [a cura di], *Arte in Italia dopo la fotografia 1850-2000*, Milano, Electa, 2011, pp. 47-59) per sottolineare la parità dei piani su cui sono posti i fototesti propriamente detti, in cui nessuno dei due codici appare in subordine all’altro.

11. *Ibid.*, p. 112.

12. Per questo aspetto risultano molto interessanti le riflessioni contenute nelle varie puntate dell’inchiesta pubblicata su *Le parole e le cose*, “Perché sono su Instagram”, a cura di CARBONE Maria Teresa, condotta a partire dal settembre 2017, a cui hanno preso parte, per esempio, Francesco Pecoraro, Giorgio Falco, Sabrina Ragucci, Helena Janeczek e altri scrittori.

LE TEMPS PERDU

Delle tre regioni tematico-formali individuate, che abbracciano il corpus selezionato per questa occasione e che sono disegnate a partire dalla corrispondenza referenziale delle immagini, la prima è costituita dai fototesti autobiografici. I confini di quest'area sono delimitati dalle pratiche diffuse di utilizzo delle immagini, spesso estratte da album di famiglia¹³, chiamate a collaborare con la dimensione verbale del testo nella complessiva ricostruzione memoriale tipica della *Life Narrative*¹⁴. *Zio Demostene* (2005) di Antonio Moresco rappresenta un esempio emblematico in tal senso, per un autore tutto sommato lontano dalle istanze non finzionali della scrittura autobiografica, propenso alle “forzature della forma-romanzo”¹⁵ e attratto dalla contaminazione di forme, generi, registri e codici¹⁶. Le immagini che puntellano la narrazione sembrano tirate fuori dalla “scatola dei ricordi” e si dipanano a partire dal casuale ritrovamento di una foto del protagonista (lo zio del narratore) da parte del fotografo Giovanni Giovannetti nel corso di una ricerca nel Casellario Politico Centrale di Roma, tra i fascicoli dei sorvegliati politici degli anni del fascismo. La somiglianza impressionante fra Demostene e il nipote, sovraesposta dall'accostamento della scheda segnaletica del ricercato in bella mostra in copertina (e nelle prime pagine) e della carta d'identità dell'autore riprodotta nel retro, mette sull'avviso

13. Sulla tematizzazione degli album di famiglia in letteratura cfr. ALBERTAZZI Silvia, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010; CESERANI Remo, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 224-254. Come modelli genealogici molto differenti ma tutti e due esemplati sul format dell'album di famiglia, cfr. per esempio ROMANO Lalla, *Nuovo romanzo di figure*, Torino, Einaudi, 1997, a cui si è rubato il titolo, e NABOKOV Vladimir, *Parla, Ricordo* (1947), a cura di A. Raffetto, trad. it. di G. Ragni, Milano, Adelphi, 2010.

14. A tal riguardo si rimanda a SMITH Sidonie, WATSON Julia, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, pp. 3 e ss. Per un quadro delle forme e delle retoriche dei fototesti autobiografici, cfr. COGLITORE Roberta, “I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità”, *Between*, IV, 7, maggio 2014, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1170>; EAD., *La verità dell'io nei fototesti autobiografici*, in COMETA Michele, COGLITORE Roberta (a cura di), *Fototesti*, cit., pp. 49-68.

15. DONNARUMMA Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 161.

16. Per citare soltanto le più recenti sperimentazioni iconotestuali si vedano *Zingari di merda*, Milano, Effige, 2007, reportage realizzato in collaborazione con il fotografo GIOVANNETTI Giovanni, e ID., *Fiabe*, disegni di SAMORI Nicola, Milano, SEM, 2017.

il lettore, così come ha fatto con il reporter che risulta essere sin dall'incipit il mandante della narrazione:

“Perché non provi a raccontare la storia di zio Demostene?”

“Ma io so poco di lui, e di quello che è successo dopo, in Brasile, ancora di meno. Si è occupata un po' mia sorella di tenere qualche contatto. Arrivavano ogni tanto rare lettere, qualche fotografia...”

“Racconta quello che sai”.

“È una parola! È tutto intrecciato a tante altre vicende, da parte di padre, di madre. Tutte storie di randagismo, di diaspora...”

“Dài, raccontala!”

“Non si capisce niente se non si racconta anche il resto?”

“Ma come si fa? Da dove comincio?”

Ecco, vediamo ... Magari da Antonio Moresco... E da Mason. Antonio Moresco era mio nonno, il padre di Demostene¹⁷.

Una foto dunque e un fotografo si pongono come *punctum* genetico di una narrazione che si snoda secondo una struttura tipica della ricostruzione *à rebours*, a partire da indizi visuali costituiti appunto dalle immagini, che però appaiono a volte al narratore, nella cornice “autobiofototestuale”, come tracce mute e indecifrabili, tanto da chiamare in causa una figura mediatrice che ne permetta di sciogliere in racconto la vicenda contenuta nell'inquadratura. Molte storie custodite negli scatti che ritmano la lettura delle pagine nascono dal ricorso alla memoria sussidiaria della sorella di Moresco, voce narrante nascosta, il cui aiuto viene richiesto in diversi momenti della *detection* di questa storia di famiglia e che fa la sua comparsa nella foto dell'ultima pagina, in posa al centro della cornice, mentre sta per lanciare una palla al fratello, in primo piano, di spalle. Una foto in cui si legge con evidenza la messa in abisso dell'intero libro, sottolineata per altro dall'explicit nel quale immagine e parole coincidono e si rafforzano: “In questa fotografia sto guardando mia sorella che si prepara a lanciarmi la palla”¹⁸. Il “valore testimoniale”¹⁹ delle foto verrebbe meno se il narratore non accettasse il passaggio della palla della sorella, che nel corso della loro vita ha assunto il compito di custode delle memorie familiari e che permette all'autore di ricostruire la genealogia degli sguardi randagi da cui è discesa la sua visione della vita e di disegnare la rete fototestuale che collega gli occhi di Demostene ai suoi.

17. MORESCO Antonio, *Zio Demostene. Vita di randagi*, Milano, Effige, 2005, pp. 11-12.

18. *Ibid.*, p. 101.

19. CARRARA Giuseppe, “Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo”, cit., p. 50.

A confermare il successo della narrazione autobiografica²⁰ fototestuale bastano altri due esempi molto diversi fra loro pubblicati nello stesso anno: *Leggenda privata* di Michele Mari e *Autoritratto nello studio* di Giorgio Agamben. Entrambi si situano al di qua di una scrittura egotica che, a prescindere dalla profonda differenza strutturale dei due testi, affida ancora alla fotografia il sugello di veridicità di quanto raccontato con le parole. Seppur complesso ed estremamente sofisticato, il dispositivo fototestuale costruito da Mari sembra assegnare alle foto che ritraggono i tre attori principali della scena della sua infanzia (protagonisti della maggior parte degli scatti) la funzione di reperti autoptici per l'analisi delle loro relazioni²¹. Il fuoco incrociato fra lo sguardo del narratore adulto e quello di lui bambino insieme al padre e alla madre costituisce la trama incandescente entro la quale il lettore resta intrappolato. Se nel caso di *Zio Demostene* però le fotografie finivano per rafforzare e sostenere il dispositivo diegetico memoriale²², in *Leggenda privata* sembrano mettere in atto un campo di tensione fra la parola scritta, che ricostruisce accuratamente le circostanze dello scatto, e le immagini. Un campo che pare sottrarsi alla sua completa decifrazione, lasciando fuori dalla narrazione un residuo imprescindibilmente refrattario al racconto. “La fotografia, infatti, rafforza quell’impianto di veridicità che fa da contraltare alla struttura fantasmatica del libro che rielabora, modifica, finge le vicende raccontate”²³, ma allo stesso tempo rivela la sua valenza feticistica²⁴, quella sua opacità irriducibile, la cui superficie non può essere attraversata e che condanna i fatti narrati nello scatto alla barthesiana riproposizione dell’“è stato”.

20. Per questo aspetto cfr. almeno DONNARUMMA Raffaele, *Ipermodernità*, cit., e SIMONETTI Gianluigi, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018.

21. Per una puntuale e convincente lettura della trama fototestuale si rimanda a PICH Federica, “Fotografie e ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari”, *Arabeschi*, 10, luglio-dicembre 2017, <http://www.arabeschi.it/fotografie-e-ultracorpi-leggenda-privata-di-michele/>.

22. Questa è la funzione complessiva attribuita alle immagini in riferimento alla recente produzione fototestuale individuata da SIMONETTI Gianluigi in “La letteratura circostante”, cit., pp. 77 e ss.

23. CARRARA Giuseppe, “Per una fenomenologia dell’iconotesto narrativo iper-contemporaneo”, cit., p. 51.

24. In riferimento all’investimento feticistico delle foto nelle pagine di *Leggenda privata* e in relazione al precedente fototesto di MARI, *Asterusher. Autobiografia per feticci*, Mantova, Corraini, 2015, cfr. PICH Federica, *Fotografie e ultracorpi*, cit. Per un approfondimento della valenza feticistica della fotografia, cfr. FUSILLO Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 73-75.

I due casi finora citati propongono un analogo apparato fototestuale esemplato sul format dell'album di famiglia, mentre *L'autoritratto* di Agamben appare interessante proprio perché affida la ricostruzione della formazione del suo profilo intellettuale e degli incontri decisivi ad un dispositivo verbo-visivo di matrice spaziale, architettonica, che a sua volta si ispira ad un modello figurativo. La stratificata genealogia dell'iconografia del ritratto dello studio mostra spesso una declinazione metavisuale, che il filosofo piega e dispone al fine di offrire i ritratti di intellettuali, filosofi e filosofe, scrittrici e scrittori che si rifrangono sul suo autoritratto. All'ekphrasis delle foto esposte nel suo studio accosta, cucendoli insieme, i ritratti delle persone incontrate nel corso della sua vita e i racconti delle sue amicizie e dei suoi legami, mostrando un filo di continuità quasi ininterrotta fra esseri umani, immagini e libri. La foto della libreria (che occupa due intere pagine, all'incirca a metà del libro)²⁵, in cui si scorgono negli scaffali colmi di volumi i ritratti di personaggi molto noti, rappresenta la soglia per l'ingresso in questo flusso memoriale e si rivela come una sorta di *mise en abyme* di un fototesto costruito attraverso la sapiente metamorfosi in un libro contenitore di libri, storie e volti, disposti sulla parete come una sorta di atlante warburghiano²⁶.

FACCE, CORPI, STORIE

Se in quest'ultimo esempio, malgrado il decentramento dell'io causato dall'emersione di altri personaggi sulla scena della memoria, ci troviamo ancora all'interno della narrazione autobiografica, con *Autopsia dell'ossessione* di Walter Siti²⁷ ci spostiamo nella regione della scrittura finzionale (o autofinzionale), ovvero in quel territorio della mappa in cui le fotografie sono funzionali al disegno dei personaggi e delle loro storie. La struttura narrativa è abbastanza uniforme, le foto contenute nel testo sono disposte senza didascalie, incastonate nella sintassi del discorso verbale, a volte introdotte addirittura dai due punti. Alla descrizione segue sempre il racconto-rievocazione del momento in cui sono state scattate e, in molti casi, la riflessione sull'atto fotografico e su quello scopico. Diciotto scatti ritraggono Massimo Serenelli, body-builder che fa da modello per i ritratti e che "impersona"

25. AGAMBEN Giorgio, *Autoritratto nello studio*, Milano, Nottetempo, 2017, pp. 80-81.

26. A proposito della forma atlante nei fototesti, cfr. COMETA Michele in *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., pp. 95 e ss.

27. SITI Walter, *Autopsia dell'ossessione. Romanzo*, Milano, Mondadori, 2010.

Angelo, “l’oggetto dell’ossessione”²⁸ di Danilo Pulvirenti, il protagonista del romanzo nonché alter ego dell’autore. La sequenza delle foto realizzate ad hoc da fotografi diversi (solo una è stata scattata dall’autore stesso) è racchiusa da due frame anonimi: quello posto in copertina e l’ultima immagine, che ritrae un bambino in un giardinetto. A detta dell’autore questo scatto costituisce il nucleo visuale da cui ha avuto origine la narrazione: “da quest’ultima (acquistata su una bancarella del Borghetto Flaminio) è partita la trama del romanzo”²⁹. Dalle brevi note poste a conclusione del “romanzo” (questo il sottotitolo esposto in copertina) appare evidente che le fotografie sono inserite nel testo per “far stringere la realtà sulla finzione, piuttosto che accreditare delle verità”³⁰. La trama degli sguardi che si incrociano dentro la rete fototestuale, quello del committente, del soggetto e del fotografo, tematizzano “le due dialettiche che stanno al centro di questo libro: quella tra realtà e desiderio e quella servo-padrone”³¹. La “stanza cosiddetta di Barbablù o delle rondini”, che contiene il catalogo delle foto fatte scattare da Danilo al suo “luminoso oggetto del desiderio”, sembra una sorta di metafora narrativa della *Camera chiara* di Barthes, uno dei modelli più prossimi per comprendere la genesi di *Autopsia dell’ossessione*: anche quello di Siti è, infatti, un fototesto che riflette sull’ontologia della fotografia. Il ritratto del bambino che chiude la narrazione fototestuale appare allora come una citazione dell’opera del semiologo francese, la cui riflessione si scopre alla fine essere generata dalla ricerca di un’unica foto (che però non compare nel testo) e che raffigura la madre nel giardino d’inverno³². Pur nella sua irriducibile originalità il testo di Siti può essere considerato, dunque, un caso esemplare di narrazione fototestuale in cui la lettura delle immagini assume una finalità eminentemente narrativa, volta alla costruzione dei personaggi e alla messa in scena della triangolazione fra sguardi corpi e desideri, triangolazione che costituisce l’asse portante della struttura romanzesca.

Se Siti ricorre alla fotografia di nudo per addomesticare “l’ossessione attraverso il catalogo”³³, Helena Janeczek adotta la fotografia di guerra nel suo romanzo dedicato a Gerda Taro, fotoreporter realmente esistita ma la cui storia è rimasta per decenni nell’oscurità. La dimensione fototestuale della *Ragazza con*

28. *Ibid.*, p. 299.

29. *Ibid.*

30. DONNARUMMA Raffaele, *Ipermodernità*, cit., p. 151.

31. CARRARA Giuseppe, “Per una fenomenologia dell’iconotesto narrativo ipercontemporaneo”, cit., p. 53.

32. Cfr. BARTHES Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003.

33. SITI Walter, *Autopsia dell’ossessione*, cit., p. 177.

la *Leica* è relegata all'inizio e alla fine della narrazione³⁴, al *Prologo* e all'*Epilogo*, significativamente intitolati *Coppie, fotografie, coincidenze 1#* e *Coppie, fotografie, coincidenze 2#*. L'incipit tematizza subito il ruolo genetico delle fotografie nella narrazione di una vicenda che occorre scrivere immaginando ciò che è avvenuto fuori dalle inquadrature, colmando i vuoti della mancanza delle immagini:

Da quando hai visto quella foto, ti incanti a guardarli. Sembrano felici, molto felici, e sono giovani, come si addice agli eroi. Belli non potresti dirlo ma neanche negarlo, e comunque non appaiono eroici per nulla. Colpa della risata che chiude i loro occhi e mette a nudo i denti, un riso non fotogenico ma così schietto da renderli stupendi³⁵.

Alla descrizione/interpretazione dello scatto segue una foto che sembrerebbe ritrarre Gerda insieme a Robert Capa, suo compagno negli intensi mesi della guerra di Spagna. Le pagine successive insistono sulla ricostruzione dello stato d'animo delle figure rappresentate nella foto e sul contesto in cui è stata scattata. In realtà si scoprirà dopo che si tratta di una immagine realizzata dalla protagonista, nella quale lei e forse il suo compagno si sono riconosciuti, come di fronte ad uno specchio. Dal riflesso speculare dello scatto che raffigura la coppia di miliziani casualmente somiglianti ai fotografi che li hanno ritratti, nel sorriso, nell'entusiasmo, nella giovanile leggera allegria che si sprigiona da quei volti si allude all'ingenua allegria di tutta una generazione di giovani senza volto, di cui l'autrice, in realtà, vorrebbe raccontare la storia. Sin da subito, insomma, Janeczke dichiara esplicitamente al tempo stesso la volontà di leggere la storia custodita in quella inquadratura e l'impossibilità di trovare all'interno di essa tutti i dettagli necessari alla sua messa in racconto. In altri termini le foto del prologo rendono visibile le potenzialità diegetiche delle immagini e la loro insufficienza. In una foto molto simile alla prima (probabilmente scattata da Capa) s'intravede un'altra donna:

Della sua testa non vedi che un ciuffo di capelli crespi, del corpo soltanto un braccio infagottato. Avresti invece bisogno del suo sguardo, lo sguardo di chi ha visto da vicino ciò che puoi ricavare dalle immagini, ma che si sottrae ai tuoi occhi³⁶.

34. Come ricorda Cortellessa, non è la quantità di immagini a definire lo statuto fototestuale di un libro, quanto la stretta relazione che si stabilisce fra parole e immagini, tanto che *Le Alpi nel mare* (Milano, Adelphi, 2011) di Sebald o *Lo spazio finito* (Roma, Fanucci, 2000) di Tommaso Pincio possono essere considerati a ragione fototesti anche in virtù della presenza fra le loro pagine di un solo scatto: cfr. CORTELESSA Andrea, *Tennis neurale*, cit., pp. 53-54.

35. JANECEK Helena, *La ragazza con la Leica*, Milano, Guanda, 2017, p. 9.

36. *Ibid.*, p. 12.

Dalla reticenza dell'immagine nasce l'immaginazione dei personaggi che hanno visto da vicino la Storia sullo sfondo e la storia della figura in primo piano; dalla invisibilità del fuori campo si dipana l'intero romanzo, che cerca di recuperare quegli sguardi attraverso le parole, salvo poi a ricorrere nel finale, di nuovo alle immagini. L'epilogo ha un'evidente funzione metariflessiva, in cui si innesta nuovamente la narrazione fototestuale. Compagno stavolta i volti di Gerda Taro e Robert Capa, in due foto appartenenti al rullino scomparso e ritrovato nella valigia messicana che conteneva anche il famoso negativo del *Miliziano colpito a morte*. Lo sguardo di Janeczek si posa ancora su quegli scatti, sulla loro sequenza, interroga i vuoti, immagina dialoghi e vicende che legano il passato al presente, la memoria alla fantasia ("per ritrovare qualsiasi cosa bisogna attingere alla memoria, che è una forma di immaginazione")³⁷, e si sporge così su un futuro mai vissuto dai due giovani fotografi di cui ha narrato la storia, fino ad immaginare un momento che poteva essere fermato ancora con un click, ma che è passato troppo in fretta, anche nel tempo del suo racconto.

MORFOLOGIA E SINTASSI DEGLI SPAZI

L'ultima regione che è necessario tratteggiare in questa cartografia della fototestualità è quella costituita dai testi accompagnati da immagini che ritraggono luoghi più che persone e che assumono la forma del racconto di viaggio, del reportage, del *nostos* in uno spazio che si è trasformato nel tempo. I due esempi scelti in questa campionatura (*Condominio Oltremare* di Giorgio Falco e Sabrina Ragucci e *Absolutely Nothing* di Giorgio Vasta e Ramak Fazel)³⁸, pur nelle differenti strutture paratestuali e di impaginazione e nella diversa declinazione delle relazioni di sguardi messe in racconto, mostrano alcuni punti di contatto. Il primo è rappresentato dallo statuto di co-autorialità riconosciuta ai fotografi che firmano la narrazione visiva, con un effetto di amplificazione del raddoppiamento diegetico, implicito in ogni fototesto, ma che in questi casi appare ancor più evidente. Nelle pagine di *Absolutely Nothing*, in realtà,

37. *Ibid.*, pp. 324-325.

38. Per una lettura delle dinamiche fototestuali dei due libri, cfr. CORTELLESA Andrea, "Epica e fotografia. Giorgio Falco con Sabrina Ragucci", in PERNA Raffaella, SCHIAFFINI Ilaria (a cura di), *Etica e fotografia. Potere, ideologia, violenza dell'immagine*, Roma, DeriveApprodi, 2015, pp. 127-148; RIZZARELLI Maria, "Raccontare e coltivare il deserto: *Absolutely Nothing* di Giorgio Vasta e Ramak Fazel", *Arabeschi*, V, 10, luglio-dicembre 2017, <http://www.arabeschi.it/raccontare-e-coltivare-il-deserto-absolutely-nothing-di-giorgio-vasta-ramak-fazel/>.

i fotografi autori delle foto sono due: oltre agli scatti a colori di Ramak Fazel, che, nelle sequenze quadripartite racchiuse nel titolo di *Corneal Abrasion*, costituiscono la seconda forma della narrazione che ripercorre le tappe del viaggio raccontato a parole da Giorgio Vasta, ci sono le foto di Giovanna Silva inserite in bianco e nero a puntellare il reportage di quest'ultimo. Il fuoco incrociato degli sguardi narranti e narrati è a sua volta reso più complesso dal fatto che Silva e Fazel diventano, nel racconto del viaggio compiuto dai tre nelle *ghost town* americane, personaggi portatori di una differente prospettiva visiva sui luoghi e sugli itinerari disegnati all'interno di essi. In effetti, se le foto di Silva vengono assorbite dentro le maglie diegetiche tessute dalla voce di Vasta, rese parte integrante del suo racconto, quelle di Fazel riscrivono invece il percorso del viaggio, mettendo in evidenza personaggi e luoghi con cui il lettore ha già preso confidenza nella colonna verbale, ma al tempo stesso scompaginando ulteriormente la linearità del percorso (per la verità già compromessa nel racconto di Vasta) e amplificando la dimensione surreale che aleggia nei siti dell'Assoluto nulla. *Condominio Oltremare* può anch'esso essere considerato un reportage in una *little ghost town*, il complesso di case sulla riviera romagnola dove l'autore ha trascorso le estati della sua infanzia e dove ritorna dopo ventisette anni dalla sua ultima visita, dopo che la casa di villeggiatura è rimasta disabitata per un lungo tempo. Si tratta dunque di un territorio abbandonato, che conserva tracce di memorie personali e collettive, in cui però gli occhi di Falco e Ragucci si posano procedendo l'uno accanto all'altra, guardando a volte nella stessa direzione, altre volte volgendo gli sguardi, ma sempre concordi nel dare voce alla risonanza e agli echi fra interno ed esterno ("il fuori è dentro" — afferma Ragucci nelle ultime pagine), fra lo spazio fisico e la sua percezione psichica. La moltiplicazione dello statuto autoriale in questi due fototesti sembra l'indizio di un riconoscimento di pari dignità al codice delle immagini, vessato dalla millenaria storia di sopraffazione di una tradizione verbocentrica e iconofobica³⁹, che ha avuto il suo peso anche nella storia della fototestualità⁴⁰. È per questo che tali esempi appaiono emblematici indizi di

39. Su questo aspetto dell'ampia e ormai variegata bibliografia critica prodotta dagli studi di cultura visuale si veda almeno MITCHELL W.J.T., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di COMETA Michele e CAMMARATA Valeria, Milano, Cortina, 2017.

40. Elio Vittorini, per esempio, nell'operazione di traduzione fototestuale di *Conversazione in Sicilia* (Milano, Bompiani, 1953) sminuisce il valore della collaborazione del fotografo Luigi Crocenzi chiamato a illustrare il romanzo e non accetta di condividere lo statuto autoriale del testo, considerando se stesso autore anche della parte visuale in virtù dell'operazione di montaggio della sequenza delle immagini. Si veda a tal proposito quanto dichiara nell'articolo apparso su *Cinema Nuovo* nell'aprile

una tendenza che pare riconoscere la coesistenza della natura ibrida dei codici mediali diffusi nell'iconosfera contemporanea e l'abbandono della loro subordinazione reclama con urgenza un nuovo approccio ermeneutico.

In entrambi i testi, le fotografie dello spazio visitato si presentano come dispositivi visivi, come “macchine dello sguardo”⁴¹ che nel caso del territorio americano esplorato dalla voce di Vasta mostrano la tensione continua tra forme ed informi, tra una superficie apparentemente priva di confini e una parola che tenta di contenerla per decifrarne il senso. Nel caso invece del microcosmo a cui fa ritorno Falco, la continua insistenza e riproposizione di soglie – porte, finestre, recinzioni, persino il filo dell'orizzonte – rende visibile il percorso di uno sguardo che si addentra in uno spazio-tempo la cui metamorfosi impone il confronto fra il presente e il passato, in una sovrapposizione di piani cronotopici innescata dalla visione di oggetti localizzati nell'oggi, ma carichi della narrazione dell'infanzia trascorsa in quel luogo. In altre parole, quel che le differenti trame verbovisuali di *Condominio Oltremare* e *Absolutely Nothing* rendono palese è la dimensione iconotestuale di una spazialità che si offre come un «testo»⁴² senza confini netti, che chiama in causa una capacità di lettura degli indizi multisensoriali, che sollecita una competenza ermeneutica intermediale. A tal proposito viene in mente l'inserito fototestuale di un saggio di Guido Mazzoni, *I destini generali* (2015), che contiene al suo interno il resoconto di un viaggio a Berlino. Come in *Absolutely Nothing*, il paesaggio urbano si presenta agli occhi di Mazzoni come un grande dispositivo iconotestuale che va letto scomponendo ogni racconto contenuto nella sua struttura a palinsesto (“un palinsesto a cielo aperto”), analizzando la sua “grammatica” e la sua “sintassi”, decifrando la “parte visiva” e le sue “didascalie”, persino rispondendo al fuoco aperto delle immagini, con un colpo opposto e simmetrico:

In Postdamer Platz sono stati reistallati, a beneficio dei turisti, alcuni pezzi di Muro. Sono circondati da pannelli che spiegano il significato di quei blocchi di cemento. Quando però li si mette nel contesto, l'immagine che si ottiene è

del 1954 dal titolo “La foto strizza l'occhio alla pagina”, ora in *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 1997, pp. 200-202.

41. “Una macchina dello sguardo, la specola artificiale da cui guardare il deserto” è definito da VASTA Giorgio (*Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Macerata-Milano, Quodlibet-Humboldt, 2016, p. 75) il Trotter Park di Phoenix in Arizona, fotografato da Fazel attraverso il reticolato di una grata e il cui scatto è emblematicamente esposto nel retro di copertina del libro.

42. “Il paesaggio artificiale [...] è un testo che è necessario imparare a leggere: proprio quello che Silva Ramak e io vorremmo fare”, *ibid.*, p. 29.

sovrastata da un'enorme pubblicità dell'iPad (che ho fotografato con un iPad).⁴³
[Segue dunque l'immagine trattata proprio come una citazione visiva].

Armato di occhi e schermo dell'iPad, Mazzoni esplora Berlino e coglie la metrica segreta ed evidente dello spazio visivo progettato per il visitatore implicito, il *punctum* e la ferita di ogni inquadratura della città, racchiusa nella cornice delle foto scattate con il suo tablet e delle immagini raffigurate nei cartelli pubblicitari. Si sofferma poi sugli scatti postati su instagram da alcuni ragazzi in visita al memoriale della Shoah e ai campi di concentramento, sugli hashtag che le accompagnano e sulle pose che mostrano un'assoluta incongruenza, una stridente incompatibilità con i luoghi sullo sfondo. Queste ultime immagini configgono con la storia ufficiale di quei siti, la cui memoria sembra profanata e banalizzata dall'accostamento della narrazione del presente, dal filo che appiattisce tutto in un continuum scandito soltanto dalle etichette degli hashtag. "È come se queste foto mostrassero senza filtri le strutture profonde dell'orizzonte psichico a cui tutti noi apparteniamo"⁴⁴, conclude Mazzoni, che tuttavia si ostina a interrogare questo orizzonte appropriandosi o tentando di appropriarsi dei suoi stessi segmenti visuali i quali però, trasferiti dentro la sua prospettiva critica, deflagrano mostrando anche visivamente la loro intima contraddizione.

Un po' come gli sguardi e le voci narranti di Vasta e di Falco, che si lasciano interpellare dalla richiesta di senso degli spazi su cui scorrono i loro occhi, la cui insignificanza chiama in causa la loro capacità di tessere una trama di significati fra oggetti e paesaggi opachi, all'interno dei quali compaiono cartelli segnaletici diversi, siano essi il "Benvenuto" dello zerbino davanti a una porta chiusa o lo strano cartello che indica l'Assoluto niente per le prossime 22 miglia. Quel che resta da fare è raccontare ciò che sta in mezzo fra quelle immagini e le parole disseminate qua e là nel paesaggio della realtà, provare a colmare questo intervallo e invitare lettori e lettrici a fare altrettanto. La vertigine che attraversa i fototesti di Falco-Ragucci e di Vasta-Fazel, dunque, l'assunzione di nuovi punti di sguardo e la codificazione di un nuovo lessico della contemporaneità.

Maria RIZZARELLI
Università di Catania

43. MAZZONI Guido, *I destini generali*, Roma-Bari, Laterza, 2015, versione kindle.

44. *Ibid.*

Nuovi realismi e fumetto di realtà

RIASSUNTO

L'articolo esplora le intersezioni tra il molto discusso “nuovo realismo” e il “fumetto di realtà”, estendendo l'indagine dai territori più battuti del romanzo e del film ad altre forme espressive e tradizioni storico-artistiche. In particolare, per evidenziare come il *travelogue* in forma grafica sia parte della rinascita di una letteratura civile in Italia, viene proposta l'analisi degli “effetti di realtà” nei *Quaderni russi* di Igort.

RÉSUMÉ

Cet article explore les intersections entre le “nouveau réalisme” et la bande dessinée “réaliste”, en élargissant la recherche à partir des territoires les plus explorés du roman et du film jusqu'à d'autres formes d'expression et à d'autres traditions historico-artistiques. Plus particulièrement, afin de souligner comment le *travelogue* graphique s'inscrit dans le cadre d'une renaissance de la littérature engagée en Italie, cet article propose l'analyse des “effets de la réalité” dans *Quaderni russi* d'Igort.

L'ampiezza della produzione editoriale italiana, in continua crescita negli ultimi trent'anni almeno, predilige i generi di più largo consumo, come il giallo e il noir, è sempre più spesso orientata alla pubblicazione di opere spendibili sul mercato globale e rende estremamente difficile tracciare un quadro convincente delle molteplici forme assunte dal romanzo negli anni a noi più vicini. Pertanto, ci limiteremo in questa sede a segnalare un aspetto non secondario, ma ancora poco valorizzato in sede critica, ovvero la crescente presenza di iconotesti. Più in particolare, nello spazio limitato a disposizione, converrà concentrarsi su un fenomeno circoscrivibile, quello delle intersezioni tra il molto discusso “nuovo realismo” e il “fumetto di realtà”, per segnalare una convergenza non scontata. Ancor più precisamente, l'intenzione di questo contributo è quella di mostrare come il *travelogue* in forma grafica sia

parte della rinascita di una letteratura civile, che possiamo sommariamente definire “postmodern impegno”¹.

Quando Maurizio Ferraris, l’estensore, è noto, del *Manifesto del nuovo realismo*², e Mario De Caro mappano i “luoghi” del ritorno alla realtà (“dall’ontologia all’etica, dall’epistemologia alla semantica, dall’estetica alla filosofia della scienza”³) – da intendersi come una “*filosofia globalizzata*”⁴, come un sapere esteso, comprensivo tanto delle discipline umanistiche quanto di quelle sociali e naturali e capace “di rivolgersi a uno spazio pubblico”⁵ –, gli studi di settore iniziano a interrogarsi sulla (presunta) crisi del postmodernismo e sui modi del suo superamento (o della convivenza di prospettive divergenti)⁶.

Si ricordi, in questo senso, il numero 57 della rivista *Allegoria* che già nel 2008 sondava la rinnovata tensione intellettuale all’impegno, alla luce “del rapporto tra *fiction* e *non-fiction*, o meglio, del realismo negli anni della simulazione di realtà”⁷ e della convergenza mediale. Non a caso, la scena narrativa veniva qui esaminata congiuntamente a quella cinematografica, enfatizzando sia per la testualità verbale sia per quella visuale una spiccata vocazione reportagistica (“un affanno documentaristico e cronachistico”⁸) e, senza contraddizione, una ripresa della produzione di genere (soprattutto il *noir*, per la narrativa, e il *thriller*,

1. Cfr. ANTONELLO Pier Paolo, MUSSNUG Florian (a cura di), *Postmodern impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford-Bern, Peter Lang, 2009.

2. FERRARIS Maurizio, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

3. DE CARO Mario, FERRARIS Maurizio (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Torino, Einaudi, 2012, p. VI.

4. *Ibid.*, p. VIII. Il corsivo è degli autori.

5. *Ibid.*, p. IX.

6. Ampio, e mai pacifico, il dibattito sulla processata “fine del postmoderno”. Fa il punto MENEGHELLI Donata, “Nuovo realismo vs postmodernismo: le parole e le cose”, in CONTARINI Silvia, DE PAULIS-DALEMBERT Maria Pia, TOSATTI Ada (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016, pp. 39-56. L’attenzione sui “realismi” (nuovi e vecchi) è stata tenuta desta da numerosi interventi critici: BERTONI Federico, *Realismo e letteratura: Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007; GUGLIELMI Angelo, *Il romanzo e la realtà: Cronaca degli ultimi sessanta anni di narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 2010; SERKOWSKA Hanna (a cura di), *Finzione cronaca realtà: Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011; SOMIGLI Luca (a cura di), *Negli archivi e per le strade: Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne, 2013; PALUMBO MOSCA Raffaello, *L’invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell’Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014; MARTÍN CABRERO Francisco (a cura di), *Letteratura e nuovi realismi*, in *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, n. 9, 2016.

7. DONNARUMMA Raffaele, “Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi”, in *Allegoria*, n. 57, 2008, p. 37. Più diffusamente, DONNARUMMA Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

8. *Ibid.*

per il cinema) non più soggetta a intenzioni citazionistiche o parodiche, bensì virata al ritratto socio-antropologico. “Il realismo – ricorda Raffaele Donnarumma – è un’operazione sociale: esso presuppone non solo un accordo fra il narratore e il suo pubblico, ma che il narratore rivendichi un proprio mandato”⁹. Tanto che, come nella stagione neorealistica, “appare entrato in funzione un proposito di riscoperta dell’Italia”¹⁰, chiosa Vittorio Spinazzola nel volume di *Tirature* (2010), che riprende il *New Italian Epic* del collettivo Wu Ming¹¹ sin dal titolo, *New Italian Realism*. Nella stessa sede, Mauro Novelli precisa che noir e reportage, racconto di genere e cronaca, finiscono spesso per convergere nel tentativo di risuscitare un romanzo sociale a più voci dato per estinto. È “il fenomeno della cosiddetta *faction*, ovvero la fusione di *fact* e *fiction*”¹², modulata secondo differenti strategie, perlopiù veridittive:

[...] a proliferare sono i tratti di autenticazione – su tutti la prima persona e la ricerca continua di qui-e-ora. L’accento è tutto sull’“è successo veramente”, e sull’“è successo a me”: su una complessiva intimazione di realtà che collega sistematicamente il testo a ciò che gli è esterno attraverso un ingombrante filtro soggettivo¹³.

Come procedure di rincalzo alla produzione degli effetti di verità, conviene considerare plurimi pattern, non esclusi quelli verbo-visuali. Varrà quindi la pena prestarsi a un esercizio, che a oggi ci risulta ancora intentato a ragione dello specialismo dei linguaggi in causa, provando a estendere le teorie e i concetti sopra menzionati al dispositivo intermediale del fumetto. Non si tratterà, tuttavia, di un tentativo tassonomico: a partire dal panorama contemporaneo delle narrazioni grafiche si selezionerà un oggetto specifico, il *travelogue*, e un autore tra i più noti a livello nazionale e internazionale, Igort, da analizzare nell’ottica del caso di studio, per verificare, o smentire, le ipotesi di partenza

9. *Ibid.*, p. 54.

10. SPINAZZOLA Vittorio, “La riscoperta dell’Italia”, in *Tirature ’10. Il New Italian Realism*, Milano, Il Saggiatore, 2010, p. 12.

11. WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

12. NOVELLI Mauro, “Il romanzo sociale senza morti ammazzati”, in *Tirature ’10. Il New Italian Realism*, cit., p. 38. Ma, lo esplicitiamo, l’obiettivo di Novelli è qui individuare un modello di romanzo sociale che racconti la metropoli o l’hinterland italiani, prescindendo dalle vicende di nera.

13. SIMONETTI Gianluigi, “Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni”, in CONTARINI Silvia, DE PAULIS-DALEMBERT Maria Pia, TOSATTI Ada (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, cit., pp. 150-151.

e individuare nuove aree di intervento critico ed ermeneutico. Che la scelta cada, nella ricognizione degli spazi liminari tra *fiction* e *non-fiction*, sulla letteratura di viaggio o sull'odeporica in quanto forme dell'autobiografia¹⁴, non dovrà stupire se, rifacendoci ancora a Donnarumma, consideriamo i due versanti principali della narrativa contemporanea: da un lato, infatti, "il racconto costeggia il reportage giornalistico, tra documentazione e denuncia; dall'altro, la scrittura si presenta come testimonianza veridica, recuperando i modi non dell'autofiction, ma dell'autobiografia o del racconto credibile in prima persona"¹⁵. Il *travelogue* (specialmente nella declinazione igortiana, come vedremo) si mostra, in questo senso, una efficace sintesi delle due modalità.

La fortuna (e l'ambiguità) dell'etichetta *graphic novel* presso buona parte della critica e soprattutto nel mercato editoriale¹⁶ hanno determinato un ampliamento di generi e formati, nonché dello spazio di esposizione, a disposizione del fumetto d'autore.

Se l'uso di *graphic novel* al posto di fumetto legittima i creatori di fumetti come autori a tutti gli effetti, il *graphic novel* autobiografico, attraverso un effetto di moltiplicazione e di ridondanza, li legittima anche come uomini e donne le cui vite sono degne di interesse. Non è più solo l'opera ad attirare l'attenzione, ma anche l'autore e le sue opinioni su di sé e sul mondo. [...] Qui si intende autobiografia in senso molto ampio. *Palestina* e altre opere di Joe Sacco sono dei reportage a fumetti in cui lo stesso Sacco, oltre a ricoprire il ruolo di narratore, si autorappresenta. Lo stesso accade [...] in *Quaderni Ucraini* di Igort¹⁷.

In campo letterario, il *reportage* associato al formato libro non è fenomeno inedito. Non dovranno pertanto stupire, pure in ambito fumettistico, le interdipendenze tra genere biografico o autobiografico e la diaristica o

14. Cfr., nel merito, BARENGHI Mario, "Ripartire dalla propria storia personale", in *Tirature '10. Il New Italian Realism*, cit., pp. 43-53.

15. DONNARUMMA Raffaele, "Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi", cit., p. 39.

16. Lo attesta il Rapporto dell'Associazione Italiana Editori, che ha condotto nel 2013 la prima indagine completa sul *graphic novel* nel mercato editoriale nostrano. Cfr. PERESSON Giovanni, VERGINE Elena (a cura di), *Romanzi disegnati. Rapporto sul graphic novel 2013*, Milano, Ediser, 2013, p. 8: "L'andamento mostra che questa produzione rappresenta circa il 10,8% della produzione di fiction. I dati [...] indicano lo spazio che il linguaggio del romanzo a fumetti inizia a occupare all'interno del più ampio linguaggio narrativo".

17. TOSTI Andrea, *Graphic novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*, Latina, Tunué, 2016, p. 699.

l'approfondimento giornalistico. Ma anche quella di *graphic journalism*, utilizzata spesso in questi casi di contaminazione, è una definizione che soggiace correntemente alle necessità di marketing: con funzione catalizzatrice, “mescola giornalismo vero e proprio con diverse forme di ‘non fiction’, più vicine al documentario, storico o di attualità, alla saggistica di testimonianza, alla ricostruzione storiografica o persino al *memoir*”¹⁸. La tendenza del fumetto italiano contemporaneo, non diversamente dalla produzione narrativa che ha raggiunto una vasta platea di acquirenti dalla fine degli anni Novanta a oggi, coincide sempre più col racconto (se non direttamente con la cronaca) della realtà. Espressione della controcultura americana, consolidatosi in nuovo genere dalla fine degli anni Ottanta, di “fumetto di realtà” nel contesto italiano si è cominciato a parlare con maggiore insistenza a partire dalle pubblicazioni “documentarie” di Becco Giallo Editore¹⁹ e, in particolar modo, dalle manifestazioni esplicitamente dedicate ai *non-fiction comics* come “Komikazen”, il Festival internazionale del fumetto di realtà, organizzato annualmente (dal 2005 al 2016) a Ravenna dall’Associazione Mirada e curato da Gianluca Costantini e Elettra Stamboulis.

Questa declinazione del fumetto sembra riguadagnare una funzione critica come carattere prioritario, parzialmente contraddicendo il primo assunto di Ferraris-De Caro: “Il nuovo realismo tiene ferma l’istanza critica e decostruttiva che i movimenti antirealistici pensavano come loro esclusiva prerogativa. Anzi, i nuovi realisti vogliono recuperare gli strumenti indispensabili perché la critica sia veramente efficace: [...] la verità e la realtà”²⁰. È, invece, proprio dal suo nucleo antirealista che la narrazione grafica dialoga col mondo circostante e ne commenta l’attualità.

È convenzione che l’innesco del processo di “ritorno alla realtà”, malgrado le smentite degli scrittori interpellati a suo tempo da Donnarumma²¹, abbia un’origine comune in “eventi-trauma” come il crollo delle Torri Gemelle.

18. RIZZO Marco, COSTANTINI Gianluca, STEFANELLI Matteo, “Il giornalismo a fumetti”, in *MicroMega*, n. 3, 2018, p. 246. Ma cfr. anche FASIOLO Francesco, *Italia da fumetto. Graphic journalism e narrativa disegnata nel racconto della realtà italiana di ieri e di oggi*, Latina, Tunué, 2012; GUBITOSA Carlo, *Il giornalismo a fumetti. Raccontare il mondo col linguaggio della nona arte*, Salerno, Edizioni NPE, 2018.

19. Così lo descrive il direttore editoriale Federico Zaghis: “Il nostro è un fumetto di non fiction, cronache o biografie. Dalla storia di Peppino Impastato di Marco Rizzo e Lelio Bonaccorso, il più venduto, a Che Guevara, Falcone e Borsellino. Ma anche Piazza Fontana, la strage di Bologna [...]”.

20. DE CARO Mario, FERRARIS Maurizio (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, cit., p. VII.

21. DONNARUMMA Raffaele, POLICASTRO Gilda (a cura di), “Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani”, in *Allegoria*, n. 57, 2008, pp. 9-25.

Più conferme (o meno reticenze), in questo senso, provengono dal versante fumettistico: pensiamo che Gipi, tra i più rappresentativi di questa generazione, arriva ad assemblare i materiali autobiografici e “sociali” della sua prima raccolta, *Effetto notte* (2003), proprio sull’onda emotiva del post-11 settembre²². Né è un caso che il *graphic novel* francese *9/11. Attentato alle Torri Gemelle* (2014), misto di cronaca e ricostruzione storica e politica, sia uno dei titoli di punta della collana *Historica* di Mondadori Comics, che sta ospitando alcuni pregevoli esempi di “fumetto di realtà”. Anche Rizzoli Lizard, in collaborazione col *Corriere della Sera*, nel 2013 sceglie di dedicare una collana al *graphic journalism* nel 2013. I curatori, Paolo Interdonato e Matteo Stefanelli, hanno selezionato venti opere tra le più celebri incentrate sull’analisi storico-geografica di situazioni socio-politiche e conflittualità etniche, dagli scenari mediorientali all’ex blocco sovietico. Qui spicca la scelta di far approdare in edicola i *Quaderni ucraini* di Igort: “La galassia postsovietica sembra richiedere nuove forme narrative, spesso all’insegna dell’ibridazione dei generi e dei media: abbiamo così i ‘quaderni’ di Igort, che combinano narrazione storica e testimonianze in prima persona”²³.

Igort sceglie di realizzare una serie di resoconti di viaggio improntati alla volontà di far conoscere ciò che molti ignorano, con una postura vicina a quella di una firma autorevole di terza pagina, di un autore che intende raccontare al proprio pubblico colto eventi che hanno sfigurato la storia dell’ex Unione Sovietica, proiettando una lunga ombra sul presente. La quarta di copertina dei *Quaderni russi* presenta il libro come un *reportage* di viaggio che confina con l’inchiesta e impegnato nello scavo del passato, secondo le forme consuete a questo sottogenere:

Dopo l’Ucraina, la Russia sulle tracce di Anna Politkovskaja, con la stessa volontà ostinata di fare domande per capire e raccontare, Igort prosegue la sua esplorazione del mondo ex sovietico. Cos’è oggi la “democrazia travestita” dell’era di Putin, segnata dalle morti violente e misteriose di tanti oppositori? Dai giornalisti uccisi ai ceceni torturati e massacrati in una guerra dimenticata. L’autore registra storie e disegna, non con il distacco del cronista, ma con l’atteggiamento di chi si mette in cammino, ascolta le voci più deboli e vuole restare umano di fronte a fatti disumani. Un viaggio indimenticabile

22. Cfr. INTERDONATO Paolo, “Il fumetto è reale: cronache e autobiografismo nel *graphic novel*”, in *Tirature* ’10. *Il New Italian Realism*, cit., p. 58.

23. SULLAM Sara, “Graphic journalism e romanzi storici spagnoli”, in *Tirature* ’14. *Videogiochi e altri racconti*, Milano, Il Saggiatore, 2014, ed. digitale.

nella memoria e nell'anima russa. Un appello a non voltare la testa dall'altra parte. Un libro che ci interroga a ogni pagina²⁴.

Richiamando un lavoro di inchiesta più ampio, che vede nei *Quaderni russi* la propria prosecuzione, la quarta presenta l'autore come un intellettuale impegnato a far conoscere aspetti oscuri della storia che non devono essere dimenticati, che interpellano direttamente l'umanità dei lettori, mettendola alla prova, così come è avvenuto all'autore e al suo modello, Politkovskaja, centro della narrazione. Il sottotitolo, come quello dei *Quaderni ucraini*²⁵, iscrive il volume all'interno del genere dei "reportages disegnati", confermando l'intenzione di presentarlo quale parte di una tradizione consolidata.

Dopo un iniziale scetticismo nei confronti del fumetto politico (almeno nella sua accezione *mainstream*)²⁶, Igort si rivolge al *travelogue* come a un genere congeniale alla propria vocazione narrativa, dando prove plurime e diverse²⁷. Nella trilogia, composta da *Quaderni ucraini*, *Quaderni russi* e *Pagine nomadi* emerge la mescolanza tra racconto di viaggio, ricostruzione memoriale e vocazione alla

24. IGORT, *Quaderni russi. Sulle tracce di Anna Politkovskaja. Un reportage disegnato*, Milano, Mondadori, 2011 (poi Bologna, Coconino Press, 2014).

25. IGORT, *Quaderni ucraini. Le radici di un conflitto. Un reportage disegnato*, Milano, Mondadori, 2010 (poi Bologna, Coconino, 2014).

26. Cfr. IGORT, "Le facce del fumetto", 16 gennaio 2006, <http://igort.blogspot.com/2006/01/le-facce-del-fumetto.html>: "Il fumetto politico o con agganci sulla realtà sembra essere un argomento che sta a cuore a molti. Persone diverse. Anche legate ad altri media, non lettori abituali, vorrebbero avere un moltiplicarsi di reportage a fumetti, per esempio; o un tipo di 'osservazione sociale'. [...] a me il fatto che la trasmissione di Radio 3, *Fahrenheit*, debba sempre legare un romanzo alla cronaca del telegiornale mi lascia interdetto. Lolita lo dobbiamo leggere alla luce di una retata antipedofila? Pastorale americana legato all'infiltrazione terrorista sul territorio americano? Ma questo non toglie che mi interessa leggere Joe Sacco e vedere come filtra il suo sguardo personale con le tinte più oggettive da giornalista". Igort affida al blog (e dunque, al filo diretto col lettore) la decodifica del fumetto *non-fiction*: quello in cui il racconto dei fatti e la prospettiva autoriale si compenetrano, vicendevolmente rafforzandosi.

27. Si pensi, ad esempio, ai *Quaderni giapponesi. Un viaggio nell'Impero dei segni*, Bologna, Coconino Press, 2015 (il secondo volume *Quaderni giapponesi. Il vagabondo del manga* è uscito per i tipi di Obblomov Edizioni nel 2017) che fin dal titolo rinvia a Roland Barthes, confermando l'intenzione colta di questa come delle altre opere, dove troviamo una ibridazione tra diario di viaggio e saggio disegnato che pone in atto rimarchevoli processi di transculturazione. La passione di Igort per la cultura giapponese ha dato forma a un racconto saggistico-autobiografico che potremmo collocare nella tradizione della narrativa di viaggio di terza pagina, non fosse che il disegno consente di mostrare una infinita gamma di risonanze provenienti dall'arte giapponese, che il solo mezzo scritto difficilmente riuscirebbe a evocare.

denuncia, resa esplicita anche dal sottotitolo del terzo volume, *Pagine nomadi. Pagine non ufficiali dall'ex Unione Sovietica*²⁸, che riporta appunti di viaggio, immagini e testi delle interventiste effettuate dall'autore e utilizzate ampiamente nei primi due volumi. Il metodo e le forme del racconto concorrono a fare di questi *reportage* un esempio notevole di mescolanza tra *travelogue*, inchiesta giornalistica, ricostruzione memoriale, benché il loro autore ami definirsi (come accade anche nel suo blog, dove non pubblica tavole e non parla solamente di fumetto) uno storyteller:

Non mi considero un cronista, né un autobiografo, ma semplicemente un narratore. Ecco tutto. E la cultura russa e ucraina l'ho visitata come si visitano le proprie stanze interiori, con un pudore misto a desiderio di conoscere, magari, in ultima istanza di capire²⁹.

Nei *Quaderni russi* Igort esplicita il suo legame personale con la figura di Anna Politkovskaja. In virtù di questo legame, di questa affinità, l'autore sente la necessità di raccontare gli aspetti e gli eventi della vita della giornalista che hanno portato alla sua uccisione, intrecciandoli con la narrazione delle violenze delle quali Anna Politkovskaja era stata testimone, sulle quali indagava per farle conoscere. La sua vicenda è per Igort esemplare di un modo di essere nel mondo che resiste umanamente prima ancora che politicamente, alla violenza e al terrore. Politkovskaja rappresenta un modello umano e professionale, le due cose insieme e inscindibili, dal momento che la giornalista ha incarnato un eroismo non retorico, che con tutta evidenza è la maniera di svolgere la professione che Tuveri, in arte Igort, ci indica come esemplare. La resistenza personale, la necessità di non abdicare alla propria umanità, intesa come volontà di denunciare, certo, ma prima ancora di comprendere la sofferenza delle vittime, e anche, per quanto aberrante, l'umanità deviata e distorta dei carnefici, sono al centro della ricostruzione operata da Igort della figura della giornalista, che interpella il lettore, e ancor prima l'autore. Politkovskaja è un esempio di coraggio e di umanità. Oltre a questo, ciò che occorre rilevare è che le sue pagine offrono un modello di scrittura capace di coinvolgere empaticamente il lettore, che Igort segue nei propri resoconti. Per questo, il *reportage* di viaggio, in parte anomalo, dal momento che l'autore ripercorre la storia di un personaggio significativo attraverso un

28. IGORT, *Pagine nomadi. Pagine non ufficiali dall'ex Unione Sovietica*, Bologna, Coconino Press, 2012.

29. IGORT, "I quaderni mistici di Igort", *Lo Spazio bianco*, 19 aprile 2012, <https://www.lospaziobianco.it/quaderni-mistici-igort/>

pellegrinaggio nei luoghi che ha abitato e le interviste o i dialoghi con chi lo ha conosciuto, non si limita a costruire una sorta di auto-mito-biografia della giornalista, bensì riporta le impressioni del viaggiatore e i tormenti della scrittura, dando conto al lettore, con inserti metanarrativi, della difficoltà (tanto di Politkovskaja, quanto di Igort) di raccontare storie di tortura, mutilazione, umiliazione, dal punto di vista di chi ha subito le violenze della storia.

Mi interessa una scrittura che si interroghi – afferma Igort –, una scrittura morale se vogliamo. E mostrare anche che l'atroce fa, in qualche misura, parte di questo. Ecco. Sono piccoli, minuscoli, passi, che compio in privato, cercando di calpestare sentieri che altri senz'altro più nobili di me, in altre discipline hanno percorso³⁰.

La narrazione è condotta attraverso un uso parco dei balloon, ampio, invece, delle didascalie e del testo scorporato. Sulla scorta dell'analisi dei *Quaderni ucraini* condotta da Valerio Monti³¹, possiamo notare che nei *Quaderni russi* il testo scorporato è un elemento fondamentale delle parti di approfondimento storico e in generale è molto presente, al pari delle didascalie, mentre sono rari i momenti della progressione narrativa lasciati solamente alle immagini e al contenuto dei balloon. La componente iconografica, come afferma Monti, contribuisce al ritmo narrativo, ma soprattutto al coinvolgimento emotivo: l'uso dei colori non è solamente o principalmente mimetico, bensì emotivamente connotato, specie là dove vengono mostrate le violenze su corpi inermi, e genera un effetto di senso, seguendo “il valore che il contesto culturale attribuisce tradizionalmente a una determinata tinta”³². Anche le scene più cruente risultano, in virtù del carattere evocativo delle immagini e del testo che le accompagna, lontane dal rischio della esibizione gratuita della violenza, riuscendo a creare empatia verso la sofferenza e indignazione, in coerenza con le intenzioni del racconto.

In breve, Igort, che giunge al *reportage* disegnato dopo una carriera che lo ha visto protagonista della sperimentazione del gruppo Valvoline, tra i primi in Italia a perseguire una poetica vicina al modello del romanzo disegnato, accreditato fumettista le cui opere sono tradotte in più lingue, fondatore di molte riviste, vincitore di un numero rimarchevole di premi, fondatore di una impresa editoriale di rilievo come la Coconino Press e ora di Oblomov Edizioni,

30. *Ibid.*

31. MONTI Valerio, “I ‘Quaderni ucraini’ di Igort. Analisi linguistica di un reportage a fumetti”, in *Italiano LinguaDue*, n. 1, 2013, pp. 243-294.

32. *Ibid.*, p. 267.

si presenta al lettore quale autore affermato, consapevole della propria competenza nell'uso degli strumenti espressivi propri della narrazione lunga, autoconclusa, autoriale del fumetto e propone un esempio di *reportage* grafico che interseca narrazione storica, memoriale e autobiografica, per il quale possiamo riprendere le conclusioni alle quali giunge Monti:

[...] l'autore non è vincolato dai parametri impliciti presenti nel fumetto seriale: il pubblico a cui si rivolge non ha una specificità legata a un particolare genere di fumetto. Il lettore è consapevole del carattere di originalità e di unicità dei *Quaderni ucraini*, che si presenta, ancor prima che come *reportage* a fumetti, come un *graphic novel* d'autore; la lingua è dunque libera dai canoni vigenti nel fumetto *mainstream*, in cui l'aspetto linguistico deve soddisfare gli orizzonti d'attesa del pubblico. [...] Il risultato finale è una varietà di lingua non trascurata, puntuale ed allo stesso tempo facilmente fruibile da un pubblico ampio e trasversale, nata dalla capacità dell'autore di bilanciare le diverse componenti sia linguistiche che iconografiche che costituiscono la sua opera³³.

Una scrittura colta, soprattutto sul piano iconografico, è tra gli “effetti linguistici di realtà”³⁴ con cui Igort sigla la sua adesione al “nuovo realismo”, a dimostrazione, anche se attraverso un singolo caso di studio, di quanto sia opportuno, o forse necessario – al fine di cartografare le modalità narrative che la contemporaneità richiede per essere raccontata – estendere l'indagine dai territori più battuti del “nuovo realismo” romanzesco e filmico ad altre forme espressive e tradizioni storico-artistiche.

Giuliana BENVENUTI
Università di Bologna

33. *Ibid.*, p. 289.

34. SIMONETTI Gianluigi, “Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni”, cit., pp. 159-160.