

Caterina Miracle

Giuseppe Carrara

Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto

Milano-Udine

Mimesis

2020

ISBN 978-88-5756-926-0

L'immagine di copertina del recente volume *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto* esprime eloquentemente il senso dell'operazione compiuta da Giuseppe Carrara - attualmente ricercatore presso l'Università degli Studi di Genova - nel primo lavoro di sistemazione storico-letteraria e teorica sulla struttura fototestuale. Nella fotografia, una mano schiude un esemplare di *Bruges-la-morte*, di Georges Rodenbach: a sinistra, il testo; a destra, la prima delle trentacinque *smilgravure* dell'opera. Con questo gesto di apertura, la mano invita alla fruizione congiunta delle due componenti; riproducendo l'intenzione del critico di inserirsi in quella tendenza di studi (rinvigorita dai *visual e media studies*) che riconosce la pari dignità del codice delle immagini, vessato da «una tradizione verbocentrica e iconofobica» (M. Rizzarelli, *Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo*, «Narrativa», 41, 2019, p. 52), che oggi si scontra con la furia iconica dell'era della postfotografia (J. Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Torino, Einaudi, 2018).

Il volume, edito da Mimesis nella collana Eterotopie, si articola in due parti (*Teoria e storia dei fototesti, Fototesti contemporanei*), la cui materia specifica è stabilita nelle pagine introduttive: l'«organismo» fototestuale sarà analizzato nel campo «rizomatico» e «transazionale» della prosa (p. 10). Nella generale disattenzione alla componente fotografica all'interno dei testi letterari, cui negli ultimi anni si tenta di rimediare dal punto di vista editoriale e critico, Carrara si pone l'obiettivo precipuo di indagare la «galassia di questa forma artistica» dal punto di vista storico-letterario, metodologico-interpretativo e teorico ricercando «linee di sviluppo, tendenze sincroniche e diacroniche, formazioni di aree di famiglia» (p. 9) all'intersecarsi tra storia della letteratura e storia della fotografia.

Il discorso sul fototesto viene anzitutto inserito dall'autore all'interno di una problematica più ampia che coinvolge lo statuto stesso della letteratura nella rete dei media. Prendendo le mosse dalla teoria di Bolter e Grusin, Carrara propone un modello teorico per la rimediazione letteraria, studiando le modalità attraverso cui il testo letterario reagisce e si trasforma, al mutare della rete in cui è immerso. Tale processo può verificarsi, per il critico, su cinque livelli (tema, stile, struttura, modo e genere); il fototesto sarà analizzato proprio in quanto caso di rimediazione a livello strutturale, prodotto dall'interazione della letteratura con il medium fotografico.

Il secondo capitolo tenta di definire il significato del termine fototesto, di cui ancora oggi viene fatto un uso ambiguo e confuso, generato dalla «mancanza di un fondo teorico comune e condiviso» (p. 55). Proponendo di uscire dalla nozione di genere letterario, insufficiente e fuorviante, l'autore preferisce rifarsi al concetto di struttura, che permette di «considerare il fototesto come un sistema, organizzato secondo una specifica struttura, che consente di mettere in luce la relazione delle sue parti, in cui gli elementi verbali e visuali andranno considerati nella loro solidarietà sincronica e diacronica» (pp. 60-61). Proprio questa interrelazione tra le due componenti è all'origine dell'idea di ecosistema fototestuale, ripresa da Daniela Brogi (*Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018), che basa il suo funzionamento sul «dialogo, il conflitto e la costante co-implicazione di tutti gli elementi, in un continuo interscambio che permette [...] la creazione di un significato» (p. 370).

Successivamente Carrara sviluppa un'interessante «storia possibile dei fototesti», i cui prodromi egli individua già cinquant'anni prima del canonico 1892, anno di edizione di *Bruges-la-morte*, in tre esperienze anticipatrici: l'*Autoportrait en noyé* di Bayard, *The pencil of Nature* di Talbot e *Street life in London* di Thomson e Smith. Fatto salvo il postulato secondo cui non è possibile tracciare una storia lineare del fototesto, bensì un'evoluzione fatta di latenze e riemersioni, il critico individua una serie di tendenze e linee comuni che giunge fino agli anni '80 del Novecento e manifesta nel loro succedersi e intrecciarsi il mutamento nella considerazione della fotografia, da «attestazione di realtà» a «mezzo di rappresentazione artistica» (p.123).

Carrara compie così un fondamentale lavoro di sistemazione che illumina lo sviluppo carsico del fototesto fino alla sua più incisiva ed ampia affermazione sul finire del Novecento. Sono proprio gli anni Novanta del secolo scorso ad essere indagati in maniera più specifica, in quella che si presenta come una piccola antologia del fototesto contemporaneo, nella seconda parte del volume. Le opere selezionate vengono suddivise in tendenze individuate su base tematica e retorica.

Un capitolo (IV) è dedicato all'utilizzo della fototestualità in chiave feticistica, sulla scorta di recenti riletture del feticismo, in particolare degli studi di Massimo Fusillo (*Feticci. Letteratura cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012). Vengono analizzate opere di Jonathan Safran Foer, Walter Siti, Valerio Magrelli e Antonella Anedda rintracciandovi, di volta in volta, l'investimento di un valore simbolico o emotivo sulle fotografie: «sul piano del discorso si tratta di una funzione retorica che trova declinazione in rapporti principalmente sineddotici [...]. Sul piano della storia, invece, la questione riguarderà il rapporto fra l'universo diegetico e i personaggi che lo popolano con l'immagine-feticcio» (p. 219).

La fotografia come oggetto implicato con la memoria autobiografica è argomento dei due capitoli successivi (V-VI). Nel quinto, tramite i testi di Lalla Romano e Annie Ernaux, Carrara riflette sulla fotografia d'archivio e d'occasione: «nel primo caso la scelta avviene su materiali pre-esistenti [...]; nel secondo, al contrario, le foto sono realizzate e pensate contemporaneamente all'atto di scrittura [...]; da un lato il ricordo viene attivato dalla fotografia e, da questa, la parola crea una storia possibile, dall'altro è la narrazione verbale a detenere la funzione mnestica che va a incistarsi su immagini nuove» (p. 261). Nel sesto capitolo, *Istanbul* di Pamuk e *Austerlitz* di Sebald sono analizzati quali esempi in cui la fotografia e la scrittura possono collaborare o intralciare la ricostruzione di una memoria, che sia individuale e/o collettiva.

Oggetto del settimo capitolo sono i fototesti nei quali la componente fotografica è funzionale al «ritorno della realtà» (p. 320) avvenuto nella letteratura europea e nordamericana dagli anni Novanta in poi, e che si configurano dunque, all'interno di narrazioni non finzionali e documentarie, come attestazioni di verità. Questa tematica viene problematizzata nei due esempi scelti: *Absolutely Nothing* di Giorgio Vasta e Ramak Fazel, *Ragazza con la Leica* di Helena Janeczek, in cui le fotografie non fungono da «documenti di una realtà empirica e verificabile, ma da "effetti di realtà" per rafforzare l'impressione di verosimiglianza di un testo inventato» (p. 330). Sulla scia di queste due opere, che forzano la natura documentaria della fotografia, Carrara conclude la seconda parte del suo volume - nell'ottavo capitolo - con i fototesti «inaffidabili»: le biofiction integrate da fotografie e dei mockumentary fotoletterari.