

# I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità

Roberta Coglitore

## Premessa

Gli stili autobiografici risentono inevitabilmente delle pratiche di persuasione retorica. Il dilemma della verità e dello svelamento del sé, considerato il nucleo del discorso autobiografico, viene comunicato e/o celato attraverso un'adeguata strategia retorica per convincere il lettore della bontà – sincerità, autenticità o veridicità – dell'argomentazione.

In particolare l'inserimento di un corredo fotografico viene generalmente ritenuto una forma di testimonianza, una prova tangibile della verità del racconto autobiografico o quantomeno della reale esistenza dei personaggi nominati nel testo. È lecito allora interrogarsi se si tratti soltanto di una prova testimoniale o se queste fotografie abbiano altre funzioni.

Il caso particolare dei fototesti autobiografici va studiato tenendo conto di almeno tre aspetti. Innanzitutto si tratta di una scrittura autobiografica che sente la necessità di esprimersi anche con altri mezzi; in secondo luogo essi vanno considerati una pratica retorica specifica che sceglie l'immagine, accanto alla parola, per ottenere effetti persuasivi di maggiore intensità; infine i fototesti vanno trattati come un caso molto particolare di iconotesto, soprattutto nel modo in cui connettono la parte verbale alla parte visiva.

## Fototesti autobiografici

In effetti la combinazione delle due componenti, letteraria e fotografica, richiama direttamente la *dispositio* della retorica, intesa in questo caso come disposizione degli argomenti e dei materiali in vista dell'obiettivo principale di ogni strategia retorica, cioè la persuasione.

La trasformazione della retorica come “restrizione” secondo Gérard Genette (1976) e “letterarizzazione” secondo Bice Mortara Garavelli, sembra oggi implicare tre modi differenti:

Il deliberativo come del resto il giudiziario, quando divenne esercizio scolastico, destituito col tempo, anche del carattere propedeutico a una politica militante e ridotto a scopi di mera esibizione oratoria, si trovò a partecipare del carattere fittizio – di finzione letteraria – proprio del genere epidittico. La retorica insegnata inglobava in quest’ultimo tutti i possibili discorsi, segnando vistosamente il progresso di quella “restrizione generalizzata” in cui consisterebbe secondo Genette la storia della retorica da Corace a oggi. La trasposizione della nozione di “bello” (coincidente con quella di “buono”) dall’oggetto del discorso al discorso stesso finì per assimilare il genere epidittico alla letteratura. Il risultato ultimo fu la cosiddetta letterarizzazione della retorica: di una retorica ormai disgregata, col genere deliberativo annesso alla riflessione filosofica e il giudiziario inglobato nella dialettica. (Garavelli 1988: 27)

Allo stesso modo si potrebbe sostenere che esistono tre generi retorici dell’autobiografia. Esistono scritture dell’io che insistono sul genere retorico deliberativo e sono quelle costruite per dare l’esempio. Ci sono autobiografie che mirano alla glorificazione del sé e che potrebbero rientrare nel genere epidittico. E, infine, autobiografie che si confrontano prepotentemente con il genere giudiziario e s’iscrivono nella retorica della verità e della menzogna, includendo una rideterminazione dei confini tra fattuale e finzionale.

Le intersezioni dei generi retorici con i generi letterari non mancano. Per esempio lo studio di Gisèle Mathieu-Castellani (1996) ha dimostrato che ogni autobiografia può essere considerata la messa in discorso della scena giudiziaria, sostenendo che nella confessione autobiografica siano determinanti lo sguardo del giudice, l’appello ai testimoni, il racconto di vita e l’arringa difensiva.

Accettata come punto di partenza la dinamica tra verità e menzogna, ne deriva che, per comprendere le strategie di persuasione che il discorso autobiografico mette in campo, bisogna concentrarsi sull’operazione retorica della *dispositio*. E nel caso specifico delle autobiografie che utilizzano le fotografie bisogna ripartire allora dalle strategie di combinazione tra parole e immagini, trascurando le altre

operazioni retoriche<sup>1</sup>. Si potrebbe così sostenere che per analizzare questi particolari testi bisognerebbe concentrarsi sulla retorica della *dispositio* e sulla conseguente costruzione di un *dispositivo* (Foucault 1975).

Inutile dire che i soli strumenti della teoria della letteratura non sono sufficienti per esplorare l'universo dei fototesti autobiografici e che partendo dall'esigenza sempre più diffusa di utilizzare nei testi autobiografici anche le fotografie è necessario analizzare le forme della scrittura dell'io – autobiografia, diari, memorie, confessioni – e le regole del genere letterario corrispondente per compararle con le forme dei fototesti non autobiografici che sono pubblicati in numero sempre crescente (Cometa 2011). Propongo di utilizzare il termine *dispositivo fototestuale autobiografico* per integrare al suo interno l'analisi della parte letteraria e quella fotografica e le interazioni che vengono proposte all'attenzione del lettore.

È importante insistere sul carattere necessario delle fotografie. Non si tratta infatti di aggiunte editoriali per promuovere il libro, che pure troverebbero una corrispondente ragion d'essere nelle preferenze del lettore, ma di una motivata e precisa scelta da parte dell'autore di integrare il proprio discorso letterario con un corrispettivo fotografico.

Si tratterà dunque di analizzare non solo come avviene la *collaborazione* tra fotografie e scrittura autobiografica, cioè attraverso quali connettori – cornici, didascalie, spazi bianchi, sovrapposizioni – ma anche di capire quali sono le *funzioni* delle fotografie in relazione alla parte letteraria. Ciò al fine di capire quale *verità* viene affermata da questi particolari testi.

Le fotografie espongono, confermano, aggiungono o resistono alla verità già espressa dalla parte letteraria? Le foto mettono in mostra con evidenza i fatti raccontati? Danno prova della loro esistenza in un passato più o meno recente? Completano il racconto letterario aggiungendo episodi e personaggi che non trovano spazio sufficiente nell'autobiografia? O sono delle pratiche di resistenza rispetto alle verità espresse dalla scrittura? E se il racconto letterario esprime la verità e le resistenze alla verità del sé dell'autore, le foto a cosa resistono mentre mostrano?

---

<sup>1</sup> In realtà anche le altre operazioni concorrono alla formazione della strategia retorica utilizzata: *l'inventio* per la scelta dei materiali e degli argomenti, *l'elocutio*, intesa come analisi delle figure retoriche (Groupe μ 1992), la memoria di sé e degli altri, elemento decisivo per la scrittura autobiografica, e *l'actio* che riguarda la messa in discorso e in immagini.

## Non solo didascalie

Gli aspetti essenziali per condurre l'analisi retorica del dispositivo fototestuale autobiografico sono: il numero delle foto, la loro posizione, la loro funzione e la natura del supporto didascalico all'interno della più complessa strategia iconotestuale.

L'autobiografia privilegia alcuni dispositivi iconotestuali che in base al ritmo, alla topologia e ai connettori utilizzati, possiamo definire come: autoritratto, autobiografia illustrata, *photo-essay*, album (di famiglia), *photo-journal*.

Se l'unica immagine dell'autobiografia si trova nel paratesto, in copertina o nella quarta, o anche all'interno del volume, generalmente all'inizio o alla fine, la fotografia assume un maggior rilievo perché è attraverso la scelta di una singola foto che l'autore decide di presentarsi al lettore anche attraverso l'esposizione del proprio corpo, oltre alle immagini mentali che scaturiscono dalla lettura.

È il caso per esempio dell'unica fotografia di Franca Valeri nell'autobiografia *Bugiarda no, reticente* – che si trova soltanto alla fine della narrazione e prima dell'indice – e, come dice la didascalia che l'accompagna, ritrae l'attrice all'età di undici anni, un'età lontana dai successi teatrali che vengono raccontati e dal presente della scrittura. Ma si tratta dell'età in cui la madre si rivolgeva alla figlia Franca per redarguirla agli occhi del padre con la frase che dà il titolo al volume (figura 1).

O ancora è il caso dell'*autofiction* di Grégoire Bouillier, *Rapport sur moi* che riporta un'unica foto, in questo caso in copertina. Nell'edizione francese si tratta di una passeggiata di un uomo con un bambino, figure riprese da lontano e delle quali non si riconoscono i volti. Ma nell'edizione italiana la stessa foto viene riutilizzata con un'angolazione e in un formato diversi, nel retro della copertina, e invece, nel retro della quarta di copertina, viene utilizzata una foto che ritrae in primo piano un bambino tra due auto parcheggiate, tratta dal sito di condivisione delle immagini fotografiche Flickr (figura 2).

In entrambi gli esempi riportati le foto singole a corredo dell'autobiografia sono immagini dell'infanzia volte a sottolineare che per siglare un carattere, un *idem* che permane nel tempo, ci si può affidare anche a immagini lontane nel tempo.

In questo caso si tratta di una forma di autobiografia illustrata da un unico esempio che potrebbe confondersi con una forma di *autoritratto* che racconta in maniera puntuale e dunque difforme rispetto alla parte narrativa. In entrambi gli esempi il testo letterario non fa alcun riferimento alla fotografia, non la cita e non la descrive.

Ma gli esempi più numerosi tra i fototesti autobiografici sono senz'altro quelli della cosiddetta *autobiografia illustrata*, che simula la forma del romanzo illustrato – da quello per ragazzi a quello didattico a quello che si alimenta del reale – e dove le fotografie hanno una funzione subordinata rispetto alla parte letteraria. Si tratta di testi dove la fotografia è ausiliaria rispetto alla letteratura, però sotto diverse forme e varianti, grazie a svariati connettori.

Una pragmatica della lettura ci aiuta a spiegare come la fotografia sia in questo caso innanzitutto una *captatio* retorica, nel senso che favorisce un primo approccio al volume soprattutto se le foto, come normalmente avviene per ragioni meramente editoriali, vengono concentrate nella parte centrale del libro e utilizzano una carta diversa, in genere patinata. Sarà a partire dal mezzo, sfogliando le fotografie, che il lettore inizierà la sua lettura.

Nei casi più tradizionali infatti l'inserito fotografico presenta una successione di fotografie spesso numerate e ordinate secondo una cronologia che si svolge parallela al racconto autobiografico. Le didascalie hanno la funzione di dare alcune indicazioni per osservare l'immagine, mettendone in evidenza le figure o alcuni dettagli, oppure attribuendo un nome o una data all'episodio raffigurato. Ma le didascalie hanno anche la funzione simmetrica di ricondurre l'immagine alla scrittura, ripetendo alcuni nomi, luoghi, date o episodi che sono stati già raccontati nell'autobiografia. La didascalia esercita quindi la sua doppia funzione di connettore, sia verso l'immagine sia verso la scrittura (Violi 2009).

È il caso per esempio dell'edizione italiana dell'autobiografia di Azar Nafisi, *Le cose che non ho detto*, dove le quarantacinque fotografie all'interno dell'inserito presentano una cronologia che si discosta in parte rispetto al percorso del racconto. Si comincia da alcune fotografie che presentano la famiglia, seppure in due momenti significativi e cronologicamente non anteriori alle altre: una foto dei genitori che si guardano negli occhi sorridenti e una della figlia, in classe con le compagne a Teheran, tutte con il velo (figura 3). Si continua con le foto che illustrano il racconto e dove compaiono personaggi pubblici e privati, luoghi significativi e momenti della Storia. Le didascalie, scritte dall'autrice in prima persona, hanno una funzione informativa che solo in alcuni casi si abbandona a commenti sulle persone o cose ritratte. Ma di volta in volta la scrittrice segna la vicinanza ai familiari che compaiono nelle foto e una distanza di rispetto verso i personaggi pubblici e politici che vengono rappresentati. Il dispositivo iconotestuale adotta un'unica strategia retorica dove l'uso delle foto è ausiliario rispetto alla scrittura autobiografica, e completa quella funzione informativa e di ricostruzione storica del popolo iraniano e in

particolare delle donne a Teheran che il testo persegue. Ciò si ritrova anche nell'apparato paratestuale, in particolare nella memoria dei *Momenti importanti di storia iraniana del '900*, una sorta di cronologia commentata che si trova in appendice al volume. Il desiderio di autenticità della scrittura autobiografica si salda con la necessità di informare un lettore, prevalentemente occidentale e di genere femminile, sulla storia individuale di una singola donna, ma tenendo sempre sullo sfondo le vicende della madre e delle altre donne iraniane, come specchio della società. Storia individuale e storia collettiva, autobiografia e memoria si fondono.

Nel caso di *Sempre nel posto sbagliato* di Edward Said l'edizione italiana, come quella originale inglese, presenta trentadue foto nell'inserito fotografico, in cui si mostrano non soltanto il protagonista della storia accanto ai suoi familiari ma anche alcuni oggetti significativi per un racconto che privilegia il periodo della formazione, come per esempio i documenti scolastici. Anche in questo caso le didascalie sono informative e danno spiegazione degli episodi rappresentati, cerimonie o momenti di passaggio. È sempre presente l'indicazione della data e dei personaggi coinvolti. Le fotografie non raffigurano tutti gli episodi e i personaggi raccontati nella parte testuale, né avviene il contrario. In ogni caso ricalcano e insistono sulla porzione di vita che viene raccontata, il periodo della formazione scolastica e universitaria, se si fa eccezione del momento della malattia di Said che coincide con il presente dell'enunciazione e ha dato avvio alla scrittura ma non viene in alcun modo rappresentata (figura 4).

Al suo grado zero dunque la didascalia è meramente informativa e serve da ancoraggio dell'immagine al testo o dà indicazioni basilari per la lettura dell'immagine.

Nel più celebre e forse più antico fototesto autobiografico, *Nadja*, André Breton precisa nella sua premessa:

L'abbondante illustrazione fotografica permette di eliminare qualsiasi forma di descrizione – di cui è denunciata l'inconsistenza nel Manifesto del Surrealismo – d'altro canto il tono adottato è ricalcato su quello dell'osservazione clinica, e soprattutto neuropsichiatrica, che tende a serbare traccia di qualsiasi elemento possa emergere da esami e interrogatori, senza preoccuparsi, nel riferirlo, di alcun elemento di stile. (Breton 1972: 3)

In questo originalissimo antesignano del racconto autobiografico illustrato che per la verità si presenta più come un diario, «un resoconto giorno per giorno», di una vicenda passionale e un caso clinico insieme, Breton usa una singolare strategia per connettere foto e

scrittura. La fotografia è inserita nella parte superiore di una pagina bianca e scandisce la scrittura imponendo un ritmo di lettura. Lontano dall'essere una descrizione della fotografia la didascalia, collocata nella parte inferiore della pagina, ha semmai la funzione di ancoraggio al testo letterario poiché fa riferimento esattamente al passo cui si riferisce e di cui è una perfetta citazione. Nessuna data, né luogo vengono indicati, nessun titolo viene suggerito per l'immagine, ma solo il riferimento al numero della pagina a cui ritornare per completare con l'osservazione della fotografia il racconto autobiografico (figura 5).

La didascalia assume invece una funzione molto più corposa e intensa nella scrittura autobiografica di Vladimir Nabokov.

Nell'edizione originale inglese *Speak, Memory* le foto sono collocate in una pagina a sé, impaginate con la didascalia in basso e la foto in alto e distribuite nei diversi capitoli dell'opera. Nell'edizione italiana le foto, stesso numero e successione, sono relegate ancora una volta nell'inserito fotografico. In entrambi i casi comunque l'impaginazione è molto simile a quella di Breton, ma qui la consistenza della didascalia può paragonarsi a un micro-racconto, un commento o una descrizione dettagliata dell'immagine. Il protagonista dell'autobiografia viene indicato con la prima o la terza persona e conseguentemente la distanza del narratore dai fatti raccontati e rievocati è di volta in volta diverso.

Nel primo esempio infatti la fotografia ha come oggetto «la casa dei Nabokov» e lo scrittore-narratore ci indica esattamente cosa dobbiamo osservare: il bovindo e la finestra del primo piano purtroppo oscurata dagli alberi, quei «verdi parvenu» che un tempo non c'erano. Inoltre la descrizione convoca all'interno della stessa immagine non soltanto l'autore che abitava quelle precise stanze ma anche il fotografo, facendo riferimento alla sua «piccola berlina accanto al marciapiede» di fronte al portone di casa. Quindi i personaggi assenti nella fotografia sono sia lo scrittore, protagonista della storia e autore della parte letteraria, sia il fotografo, di cui s'ipotizza l'esistenza perché la foto è «scattata da un premuroso turista americano», autore della parte fotografica. Scrittore e fotografo riemergono nella stessa fotografia soltanto grazie alla didascalia.

Nabokov non perde occasione per integrare le informazioni e completare la presentazione della parte letteraria aggiungendo alcuni particolari circa lo scrittore che ha dato il nome alla strada dove la famiglia ha vissuto a «San Pietroburgo, poi Leningrado». Il commento evade dai dettagli della foto e dai suoi elementi per dare riconoscimento a un grande intellettuale dell'Ottocento Aleksandr I. Herzen, di cui si cita l'opera più cara al padre di Nabokov, *Il passato e i pensieri*, non a caso la sua autobiografia (figura 6).

Nel secondo esempio, la foto dei genitori nel terrazzo della loro casa a Vyra, Nabokov parla di sé in terza persona, riferendosi al «padre e alla madre dell'autore nel 1900». Si tratta di una classica foto di famiglia che conserva la memoria di un tempo passato e di una generazione scomparsa. Oltre alle indicazioni informative su spazio, tempo e attori della foto Nabokov curiosamente descrive la vegetazione sullo sfondo, piuttosto che insistere sulle figure in primo piano, e inoltre osserva che la stessa vegetazione si ritrova nello sfondo di un'altra fotografia dell'inserito, quasi a volerle collegare in un unico discorso (figura 7).

Nel terzo esempio invece si ritrovano quattro fotografie di farfalle scattate all'American Museum of Natural History che ritraggono la farfalla catturata e scoperta da Nabokov e che porta il suo nome. La didascalia fornisce le informazioni necessarie per comprendere una così strana collocazione insieme alle foto di famiglia dell'inserito. La fotografia testimonia sicuramente la passione di Nabokov per le farfalle, di cui lo scrittore racconta diffusamente nell'intero capitolo sesto dell'autobiografia, ma serve anche per altre divagazioni. Infatti la didascalia insiste sulla particolarità dei nomi delle classificazioni – genere, sottogenere e famiglie – evocando una familiarità con i comportamenti umani. Non va dimenticato che secondo molti teorici il nome proprio è la sigla dell'autobiografia, dietro la quale si nasconde e si riconosce il carattere o il destino della persona (Benjamin 1962: 63; Lejeune 1975: 21-22; Cavarero 1997: 29). In questo caso il nome di famiglia dei Nabokov viene conferito anche alla varietà assai rara di farfalle che lo scrittore ha per primo catturato, ma di questa nominazione ovviamente «gli organismi viventi sono meno consapevoli, quanto a differenze specifiche e di sottogenere, dei tassonomisti». La didascalia si conclude con un ulteriore commento sulla rarità dell'esemplare, non destinato però a fondare una nuova specie (figura 8).

Un caso a parte merita la versione originale dell'autobiografia di Azar Nafisi, *Things I've been silent about*, dove accade qualcosa di molto diverso dall'edizione italiana prima ricordata.

Innanzitutto l'intero volume si apre con un elenco delle cinquantasette illustrazioni subito dopo l'indice. Illustrazioni che vengono indicate con il numero delle pagine e con una didascalia di tipo informativo, molto stringata, che nomina i personaggi e i luoghi della foto e in alcuni casi dà anche indicazioni temporali, date o anno di riferimento e segnala anche, dove necessario, il diritto di autore, il copyright della foto, quasi si trattasse delle indicazioni tecniche di un catalogo d'arte.

Accanto alle foto, questa volta impaginate nel corpo del testo, si ritrovano le didascalie, esattamente le stesse dell'edizione italiana con una narratrice in prima persona. Le foto seguono dunque lo svolgimento del racconto e lo illustrano pedissequamente. In alcuni casi si trovano sovrapposte, come negli esempi riportati, dove vengono rappresentati il campo e il controcampo della scena fotografata e raccontata in quelle stesse pagine (figura 9). Le fotografie sono presenti anche all'inizio di ciascuna sezione dell'opera a illustrare, con la foto più significativa tra quelle che seguiranno, il tema principale.

Da un eccesso all'altro, si arriva a quei casi in cui l'autobiografia illustrata sceglie di impaginare le fotografie senza l'utilizzo delle didascalie. Basti vedere l'autobiografia di un uomo di spettacolo come Jovanotti che nel volume *Gratitude* (2013) vuole esprimere la propria riconoscenza per gli incontri importanti della sua vita attraverso la rievocazione personale dell'intero percorso di venticinque anni di attività musicale. In questa autobiografia le foto vengono utilizzate come se si trattasse di un catalogo d'arte. Le indicazioni e i diritti di autore vengono ribaditi nel colophon del volume. Si tratta di foto fatte dallo stesso Jovanotti (figura 10) o da sua moglie, ma anche da fotografi professionisti che seguono l'attività del cantante da molti anni (figura 11). In questo caso sono dunque fotografie professionali, in alcuni casi già utilizzate o scartate per le copertine dei cd, e qui riutilizzate con un'altra finalità. Le foto sono in una pagina indipendente all'interno dei vari capitoli della narrazione autobiografica e si riferiscono ai temi trattati nelle pagine precedenti e nelle successive. Nessuna didascalia le accompagna, descrive, spiega o commenta. Ovviamente l'autobiografia non segue una cronologia del racconto di vita e le foto si susseguono quasi indipendentemente, come un'illustrazione patinata.

Altro caso molto singolare di assenza di didascalie è quello di *Vertigini*, il romanzo più autobiografico di Winfried Sebald. In questo volume, come in molta narrativa di Sebald, le fotografie stanno al posto delle parole che evocano e le sostituiscono a tutti gli effetti. Nel primo esempio qui proposto la prosa del rigo precedente alla fotografia viene impaginata con margini più ristretti del normale e poi si interrompe per dare spazio alla foto che, rappresentando un paio di occhi, sostituisce il significante della parola occhi che non compare nella prosa ma è necessaria alla formazione della frase che si completerà alcune righe dopo la fotografia (figura 12). Nel secondo esempio la fotografia di un appunto sostituisce il testo verbale che si era interrotto con i due punti, a indicare la sostituzione con le parole scritte nel taccuino e necessarie alla continuazione del discorso (figura 13). La fotografia prende il posto, in entrambi gli esempi, del significante

omesso nel discorso verbale, in un caso come simbolo figurativo, nell'altro come scrittura da leggere su un altro media che simula il reale.

Passando poi dai casi di autobiografia illustrata a quelli di autobiografia che sceglie il formato del *photo-essay*, il caso esemplare è senz'altro quello di Roland Barthes. Nella prima parte dell'autobiografia, quella dedicata alla cosiddetta vita improduttiva, Barthes sceglie di inserire alcune fotografie prese dal suo archivio familiare, oppure foto che lo ritraggono insieme alla madre, prevalentemente nel periodo della sua infanzia o successivamente nel periodo della sua formazione. Le fotografie sono accompagnate da brevi testi, non semplici didascalie, secondo un'impaginazione varia e non ripetitiva. I testi verbali non danno informazioni sulle foto alle quali si accompagnano e inoltre non ne costituiscono né una descrizione, né un commento. Si tratta, insomma, di due testi paralleli e altrettanto autorevoli, strettamente coordinati tra loro nella produzione del senso complessivo. Si assiste così alla formazione di un testo sincretico dove l'accostamento tra parole e foto produce un discorso a due voci che non possono essere svincolate l'una dall'altra. Soltanto in pochissimi casi si trova una data accanto alla fotografia, a mo' di didascalia (figura 14).

Nella seconda parte dell'autobiografia invece si può parlare di foto che riproducono oggetti o disegni con una funzione illustrativa e che intervallano i frammenti della seconda parte, la cosiddetta parte produttiva della sua vita, quella dedicata al godimento della scrittura. In questi casi una didascalia accompagna le immagini, alcune volte in modo informativo, altre volte nello stesso stile dei frammenti (figura 15).

Alla fine del volume è possibile consultare un elenco delle fotografie pubblicate, accompagnate dalle indicazioni dei numeri di pagina, sia per la prima, che per la seconda parte. Ciò a completare la vocazione enciclopedica dell'autobiografia barthesiana.

Una considerazione a parte meritano invece quelle autobiografie che scelgono l'*album* come forma espressiva di interazione tra immagini e parole. Si tratta di una forma a prevalenza iconica dove la parte letteraria è notevolmente ridotta ma che riesce a dare un senso se non proprio al bilancio di una vita intera, almeno a dei racconti autobiografici e a collezioni tematiche. Si può fare l'esempio dei collage di Hannah Höch, dove trovano spazio sia ritagli di fotografie provenienti da riviste, foto d'archivio ma anche foto di famiglia o foto fatte dalla stessa artista e riutilizzate in modo da riempire l'intera pagina del volume. Le parole sono ridotte al minimo e spesso sono le

didascalie originarie della foto ritagliata, altre volte vengono aggiunte dall'artista (figura 16).

In questa stessa direzione si muovono le autobiografie interamente visuali fatte da artiste e fotografe contemporanee che scelgono di raccontare la propria vita o un'esperienza particolarmente significativa attraverso un'installazione o un'opera d'arte (Guasch 2009; Villa 2012).

Quando invece le autobiografie utilizzano il formato dell'album di famiglia per raccontare la vita, il tipo di racconto è già caratterizzato esclusivamente come privato e familiare. È il caso del saggio-romanzo-autobiografia di Lalla Romano, riformulato in tre versioni (Romano 1975, 1986, 1997), dove l'alternanza tra parte verbale e parte visiva procede con un ritmo cadenzato, sebbene in *Romanzo di figure* si ritrovi un'inversione tra le relative posizioni della foto e della scrittura autobiografica (figura 17) e in *Nuovo romanzo di figure* un aumento considerevole del numero delle fotografie.

Nella prefazione al primo *Letture di un'immagine* è la stessa Romano che, per concentrare l'attenzione del lettore prevalentemente sulle fotografie, scrive:

In questo libro le immagini sono il testo e lo scritto un'illustrazione. I brevi appunti dovrebbero servire a fermare un poco l'attenzione (di solito si guardano le fotografie fuggendo) in quanto suggeriscono prospettive di lettura. Non vengono fornite notizie, né raccontate storie: in presenza delle fotografie sarebbero indiscrete e fuorvianti. (Romano 1975: IX)

Qui infatti rispettando le norme degli album di famiglia a essere prevalenti sono ancora una volta le fotografie, mentre la parte letteraria, della cui autorevolezza nelle pagine della scrittrice non si può dubitare, rimane in secondo piano. È il caso completamente opposto dell'autobiografia illustrata.

Inoltre le fotografie in questo esempio hanno dichiaratamente un autore diverso da quello che dovrebbe essere l'autore di un'autobiografia e dunque il protagonista della storia e anche l'autore reale il cui nome sta in copertina. Si tratta di fotografie scattate dal padre, che diventa qui uno sguardo tematizzato, attraverso il quale Romano si osserva e si racconta. Questo elemento che viene più volte rimarcato dalla scrittrice apre alle teorie che considerano il discorso autobiografico autentico solo se attraversato dallo sguardo dell'Altro, da una biografia che sostanzia l'autobiografia (Battistini 1990; Cavarero 1997).

Ultimo formato è quello del *photo-journal*, il diario che utilizza le foto per fare la cronaca della propria vita giorno per giorno. Si tratta di un accumulo progressivo di materiali, fotografici e letterari, e di un'accurata selezione e composizione successiva, come nel caso di Annie Ernaux. Nel volume che raccoglie molti dei suoi romanzi più importanti Ernaux sente la necessità di aggiungere un *photo-journal* dal titolo *Écrire la vie*, per raccontare la propria vita e insieme tutte le altre vite.

La scrittrice opera una selezione tra le pagine del proprio diario e le foto di famiglia e le compone quasi come se si trattasse di un collage. Fotografie sbiadite sullo sfondo, dalle quali emergono dettagli o figure in ovali o riquadri. E sulle quali si sovrappongono altre fotografie d'epoca o frammenti di pagine del diario scelti in funzione delle fotografie. Le fotografie messe in evidenza con una coloritura più decisa rispetto a quelle sfocate dello sfondo hanno una loro didascalia numerata in un angolo della pagina così come il testo verbale ha l'indicazione della data del diario. Le pagine del diario non commentano le fotografie, così come il *photo-journal* autobiografico non illustra l'opera della scrittrice: è un testo parallelo, portatore di un'altra verità rispetto ai suoi romanzi. Un'ulteriore verità si compone nell'effetto finale ricostruendo i momenti cruciali di un'età in cui sono avvenuti gli episodi più importanti e le scelte decisive per la sua vita (figura 18).

### *Autobiografia e biografia*

A margine degli ultimi due esempi va fatta un'osservazione che vale per molti altri casi. Va ricordato infatti che quasi tutte le fotografie inserite non sono scattate dall'autore dell'autobiografia mettendo così in crisi il patto autobiografico che trova favorevoli consensi tra molti teorici dell'autobiografia. Considerata l'importanza data all'autorialità del discorso autobiografico sarebbe il caso dunque di affrontare la questione teorica di fondo: *chi* racconta nelle fotografie dei testi autobiografici?

Certo si potrebbe sostenere che la selezione delle fotografie da parte dell'autore costituisce il filtro necessario e sufficiente per fare intervenire la responsabilità dell'autore in prima persona.

È lecito dubitare che la lettura dell'immagine fotografica dell'autore non si sovrapponga o addirittura che devii quella del fotografo stesso. E soprattutto che possa essere pienamente condivisibile con il lettore. Del resto dopo il *punctum* di Barthes e dopo la censura della foto della madre è impossibile non fraintendere la

lettura dell'immagine, anche di quelle standardizzate e normalizzate come le foto di famiglia (Mitchell 2008; Albertazzi 2010).

Date queste premesse è inevitabile rivedere, anche attraverso gli spunti che provengono dalle teorie femministe, una revisione dell'autorialità autocentrata e ritenere accettabile e forse anche più completa una narrazione che prevede al suo interno anche lo sguardo dell'altro. Ciò costituirebbe una risposta alla domanda iniziale: perché la necessità di utilizzare le immagini?

Come è evidente nel caso del *photo-essay* dove le immagini e le parole hanno lo stesso peso e la stessa importanza e vivono a stretto contatto in una visione intrinseca, le foto forniscono e conducono una narrazione indipendente e altrettanto autorevole che si intreccia con quella letteraria per dare vita a un senso nuovo che gioca sui rimandi testuali e sui livelli metatestuali delle due arti.

In forme e relazioni diverse allora si potrebbe dire che tutti i fototesti autobiografici godono del vantaggio di un duplice punto di vista, articolando meglio quella difficile rappresentazione dell'io e del sé richiesta nell'autobiografia. Forse la strada indicata dai fototesti autobiografici è un'esplicitazione della complessità del discorso autobiografico e una possibile soluzione. E le strategie retoriche che intervengono per la loro distribuzione topologica, ritmica e l'uso dei connettori vanno considerate con maggiore attenzione.

A sostenere la tesi della necessità del racconto dell'Altro, inteso come sguardo altro che permette di completare la propria narrazione, e dunque anche lo sguardo fotografico che sostiene lo sguardo letterario dell'io sul proprio sé vorrei ricordare la posizione di due autrici: Hannah Arendt e la concezione del sé relazionale e non interiore (Harendt 1958) e Maria Zambrano che analizza la confessione come momento di crisi e della necessità di un completamento (Zambrano 1997). Come sostiene infatti Adriana Cavarero:

Si dice talvolta che l'autobiografia risponda a una domanda assai precisa: chi sono io? Il progetto autobiografico "obbedirebbe così all'ordine dato dall'oracolo delfico, al comandamento del *gnothi se auton*". Sembra invece che si possa appunto sostenere l'esatto contrario. Al "chi sono io?" non risponde propriamente l'autobiografia, bensì il racconto della mia storia fatto da un altro. "Conosci te stesso", per un sé a cui è costitutivamente preclusa l'autoconoscenza, non può che tradursi nella totale predisposizione all'ascolto della propria biografia. (Cavarero 1997: 64)

Allo stesso modo andrebbe interpretata l'autobiografia post-moderna di cui parla Louis Marin secondo un'auto-optica, «una

pragmatica e una retorica dell'interlocuzione» che permette di passare dall'Io al Sé attraverso il voi del protagonista critico, dell'avversario ironico che legge e osserva le fotografie (Marin 2010: 212).

## Quali verità?

Un'ultima considerazione riguarda invece le verità che i fototesti autobiografici ci propongono. Le fotografie che si ritrovano generalmente nelle autobiografie contemporanee cercano di catturare l'immagine di sé, e nel farlo ritraggono pose dell'anima e del corpo; inquadrano il protagonista insieme ad altri personaggi, pubblici o privati; sono immagini individuali o collettive, delle ricorrenze e degli eventi importanti della vita, oppure possono essere quotidiane o casuali; sono fotografie generalmente pre-esistenti, provenienti da album di famiglia, raramente si tratta di fotografie fatte appositamente; ancora più sporadicamente si tratta di autoritratti.

Ho sostenuto in premessa che l'utilità del discorso fotografico rispetto a quello letterario è di mostrare, confermare, aggiungere, completare quanto raccontato, una sorta di sostegno delle immagini alle parole, all'interno di una precisa strategia retorica. Ma esiste anche un'altra possibilità: la capacità di resistenza che le fotografie oppongono al discorso letterario.

Come avviene per la censura consapevole o inconsapevole o per i meccanismi di pudore e vergogna nelle scritture autobiografiche, cosa nascondono, contraddicono, sottraggono le fotografie al testo letterario? Quali sono le strategie di resistenza che le foto esercitano nello stesso momento o in alternativa alla loro funzione esplicita o manifesta?

A questa domanda potrebbe rispondere ancora una volta il motto di Rimbaud «je est un autre», declinato nelle teorie letterarie tradizionali in forma di uno sguardo del passato e del presente o di un'autorialità collettiva. Nel caso delle autobiografie fototestuali l'Altro può essere riletto sia come sguardo altro, intendendo le foto come un altro dalla scrittura; sia come altro dall'autore, e cioè le foto selezionate dall'autore dell'autobiografia ma scattate da altri fotografi.

Fatti questi chiarimenti è chiaro che si ritorna al nucleo essenziale di tutte le teorie sull'autobiografia: a quale verità tendono queste narrazioni? Di quale identità si racconta? Quali forme di resistenza vengono messe in campo? Cosa svelano e cosa nascondono le fotografie?

Forse una strada che le recenti autobiografie iniziano a prendere in seria considerazione, svelando qualcosa che sembrava ancora

oggetto nascosto, è la storia dei corpi dei soggetti che si raccontano e che le fotografie ostentano ma che nello stesso tempo osteggiano come resistenza alla narrazione dell'anima, del carattere, della personalità, degli episodi cronologicamente rilevanti di una vita.

Del resto non può essere un caso che l'ultima immagine dell'autobiografia di Barthes sia la riproduzione fotografica di una tavola anatomica di vasi sanguigni accompagnata da una didascalia che afferma di dover «scrivere il corpo. Né la pelle, né i muscoli, né le ossa, né i nervi ma il resto: un es balordo, fibroso, spelacchiato, sfilacciato, la palandrana di un clown » (Barthes 1980: 204). E che le prime e le ultime pagine siano un prodotto artigianale, una grafia, quasi un prolungamento del proprio corpo (Zuccarino 2010: 247).

E non è un dettaglio se Said nella sua autobiografia parte dal racconto della sua malattia che ha indebolito il suo corpo e insiste sulle torture fisiche che i genitori gli hanno imposto per formare il suo carattere. O che la violenza sessuale subita da Nafisi non sia un episodio tra i tanti che vengono raccontati, ma l'ennesima umiliazione del corpo consumata tra le mura domestiche, così come il potere degli islamici si esercita a partire da codici del corpo e dell'abbigliamento per controllare e violentare il popolo. Non è un caso che un autore del nostro tempo come Daniel Pennac proponga in controtendenza, in una sorta di (auto)eterobiografia come *Storia di un corpo*, un vero e proprio diario delle trasformazioni giornaliere e delle sensazioni, malattie incluse, del complesso di organi, senza aggiungere nessuna fotografia (Boldrini 2012).

La topica del corpo, centrale nell'arte contemporanea e nella società dello spettacolo (O'Reilly 2011), è la frontiera delle nuove autobiografie, un terreno singolare e comune allo stesso tempo, come altrettanto lo erano state l'anima o il carattere.

## Bibliografia

- Albertazzi, Silvia, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- Anglani, Bartolo (ed.), *Teorie moderne dell'autobiografia*, Bari, Graphis, 1996.
- Arendt, Hannah, *The Human Condition* (1958), trad. it. *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bomipani, 1989.
- Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, trad. it. *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Einaudi, 1980.
- Battistini, Andrea, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Benjamin, Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962.
- Boldrini, Lucia, *Autobiographies of Others. Historical Subjects and Literary Fiction*, London, Routledge, 2012.
- Breton, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1963, trad. it. *Nadja*, Torino, Einaudi, 1972.
- Bouillier, Grégoire, *Rapport sur moi*, Paris, Allia, 2002, trad. it. *Rapporto su me stesso. Racconto di un'infanzia infelice*, Milano, ISBN edizioni, 2009.
- Cavarero, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- Ceserani, Remo, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Cometa, Michele, "Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura", Eds. Vincenza Del Marcio – Isabella Pezzini, *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011: 63-101.
- Ernaux, Annie, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011.
- Esposito, Roberto, *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino, Einaudi, 2007.
- Foucault, Michel, *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1988, trad. it. *Tecnologie del sé*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.

- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, trad. it. *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, 1994.
- Genette, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999.
- Guasch, Anna Maria, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid, Siruela, 2009.
- Gusdorf, Georges, *La découverte de soi*, Paris, PUF, 1948.
- Groupe  $\mu$ , *Traité du sign visuel. Pour une réthorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992, trad. it. Gruppo  $\mu$ , *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Höch, Hannah, *Album*, Hatjie Cantz, 2004.
- Jovanotti, *Gratitude*, Torino, Einaudi, 2013.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Lejeune, Philippe, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.
- Marin Louis, "R.B. di R. B. o l'autobiografia al neutro", *Roland Barthes, Riga n. 30*, Eds. Marco Consolini – Gianfranco Marrone, 2010: 208-215.
- Mathieu-Castellani, Gisèle, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996.
- Mitchell, W. J. Tom, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, :duepunti edizioni, 2008.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988.
- Nabokov, Vladimir, *Speak, Memory. An autobiography revisited*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1966, trad. it. *Parla, ricordo. Un'autobiografia rivisitata*, Milano, Adelphi, 2010.
- Nafisi, Azar, *Things I've Been Silent About. Memories of a Prodigal Daughter*, New York, Random House, 2008, trad. it. *Le cose che non ho detto*, Milano, Adelphi, 2009.
- O'Reilly, Sally, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011.
- Romano, Lalla, *Lettura di un'immagine*, Torino, Einaudi, 1975.
- Romano, Lalla, *Romanzo con figure*, Torino, Einaudi, 1986.
- Romano, Lalla, *Nuovo romanzo con figure*, Torino, Einaudi, 1997.
- Ricoeur, Paul, *Soi même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, trad. it. *Sé come altro*, Milano, Jaca Books, 2005.
- Said, Edward, *Out of place*, London, Granta Books, 1999, trad. it. *Sempre nel posto sbagliato. Autobiografia*, Milano, Feltrinelli, 2009.
- Sebald, Winfried G., *Schwindel. Gefühle*, Frankfurt am Main, Eichborn, 1995, trad. it. *Vertigini*, Milano, Adelphi, 2003.
- Tassi, Ivan, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- Valeri, Franca, *Bugiarla no, reticente*, Torino, Einaudi, 2010.

Villa, Federica (ed.), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Cosenza, Pellegrini editore, 2012.

Violi, Patrizia, "Narrazioni del sé tra autobiografia e testimonianza", *Finzioni autobiografiche*, ed. Elena Giliberti, Urbino, Quattroventi, 2009: 201-217.

Zambrano, María, *La Confesión: Género literario*, Ediciones Siruela, 1995, trad. it. *La confessione come genere letterario*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

Zuccarino, Giuseppe, "Lezioni di scrittura", *Roland Barthes, Riga n. 30*, Eds. Marco Consolini – Gianfranco Marrone, 2010: 240-250.

**FIGURE NUMERATE E DIDASCALIE**

Figura 1 Franca Valeri, *Bugiarda no, reticente*.



Franca Valeri a undici anni.

Figura 2 Grégoire Bouillier, *Rapporto su me stesso*.



Figura 3 Azar Nafisi, *Le cose che non ho detto*.

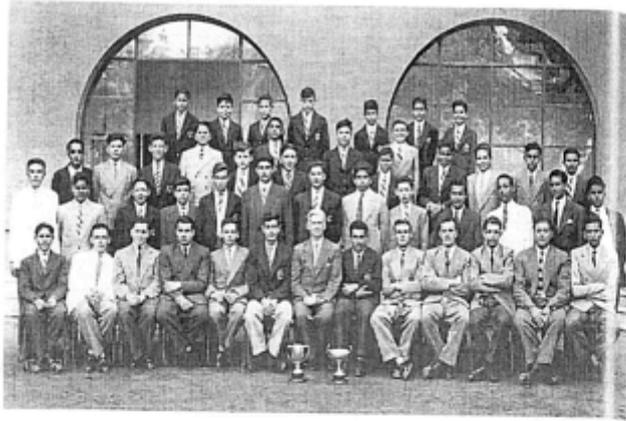


Mia madre e mio padre, Nezhat e Ahmad Nafisi.



Mia figlia Negar (seconda da sinistra), con le sue compagne di scuola a Teheran. Dopo la rivoluzione il velo divenne obbligatorio per tutte le alunne.

Figura 4 Edward Said, *Sempre nel posto sbagliato*.



1950, Kitchener House, al Victoria College, dove frequentai la decima e l'undicesima classe. Io sono il sesto da sinistra nella seconda fila; il rettore della "casa", Keith Gatley, è seduto al centro in prima fila.



Davanti a Howard Johnson's, a Jamaica, nello stato di New York, marzo 1951.

**VICTORIA COLLEGE**  
CAIRO  
UPPER SCHOOL

Report for SUMMER Term 1951 Term E. Smith  
From U.S. to August 1951 to 1951

GRADE	COURSES IN CLASS		NUMBER OF HOURS	REMARKS
	NO.	GRADE		
English	A	2	24	Has an excellent knowledge and command of English.
History	E	3	9	Very good.
Latin	C	1	2	Good.
Science	B	2	16	Good.
Mathematics	F	5	15	In English.
Physical	BA	5	31	Satisfactory.
Commerce	C	16	21	Good.
Art	A	2	12	U.S. II
Music				
Physical Education				
Religion				
Other				

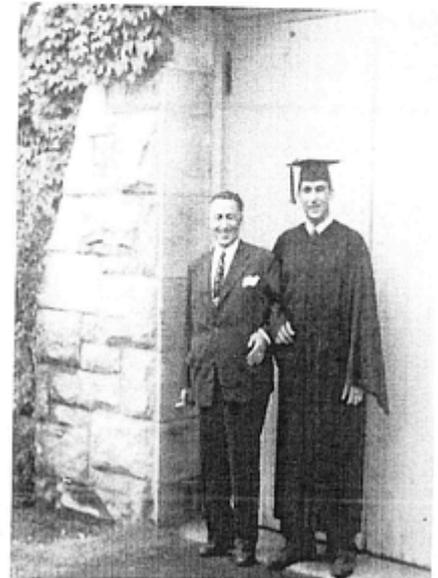
GRADE 20 Term 1951 Term E. Smith PAGE 1 Total

RECOMMENDATION A very keen boy.

REMARKS Very good.

CAIRO

1951, una mia pagella del Victoria College, in cui si dice che avevo "un'ottima conoscenza e padronanza della lingua inglese"; è firmata da Griffiths, il preside, che mi aveva sospeso per due settimane nel febbraio di



Con mio padre il giorno del diploma, a Mount Hermon,

Figura 5 André Breton, *Nadja*.

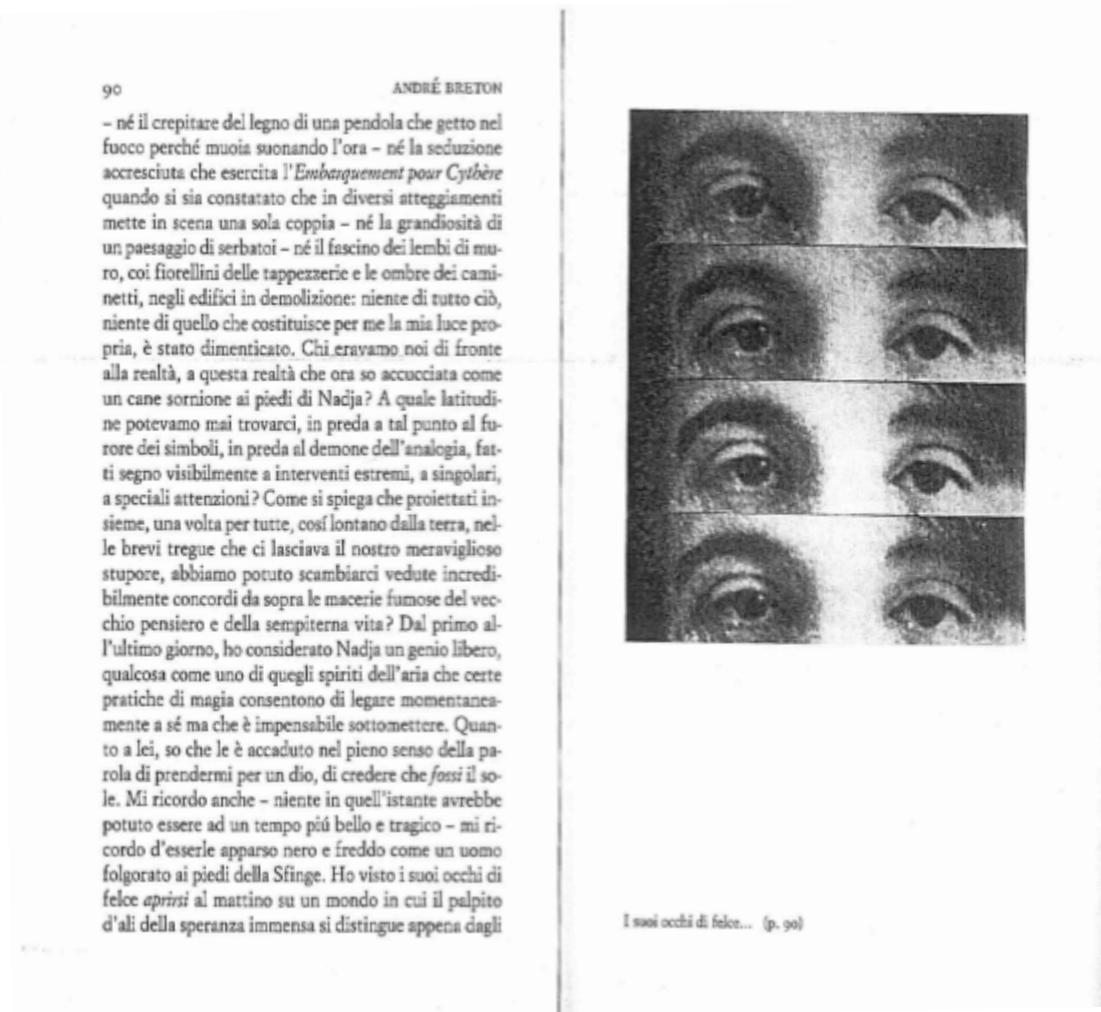


Figura 6 Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*.



Questa fotografia, scattata da un premuroso turista americano nel 1955, mostra la casa dei Nabokov, in granito rosa con affreschi e altre decorazioni di gusto italiano, a San Pietroburgo, poi Leningrado, in via Morskaja 47, successivamente via Herzen. Aleksandr Ivanovič Herzen (Gercen, 1812-1870) era un famoso liberale (a cui un simile tributo commemorativo da parte di uno Stato di polizia non avrebbe fatto particolarmente piacere), nonché l'autore di talento di *Byloe i dumy* (traducibile come *Passato e pensieri*), tra le opere preferite di mio padre. La mia camera era al secondo piano, sopra il bovindo. Il filare di tigli lungo la strada non c'era. Quei verdi parvenu coprono oggi la finestra d'angolo rivolta a est della stanza al primo piano in cui sono nato. Nazionalizzata, la casa ospitò prima la legazione danese, poi una scuola d'architettura. La piccola berlina accanto al marciapiede appartiene presumibilmente al fotografo.

Figura 7 Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*.



Il padre e la madre – Elena Ivanovna Nabokov nata Rukavišnikov (1876-1939) – dell'autore nel 1900, sulla terrazza del giardino di Vyra, la loro tenuta nella provincia di San Pietroburgo. Le betulle e gli abeti alle spalle dei miei genitori appartengono allo stesso fondale di estati lontane di cui fa parte anche la vegetazione della fotografia scattata a Pau nel 1913.

Figura 8 Vladimir Nabokov, *Parla, ricordo*.

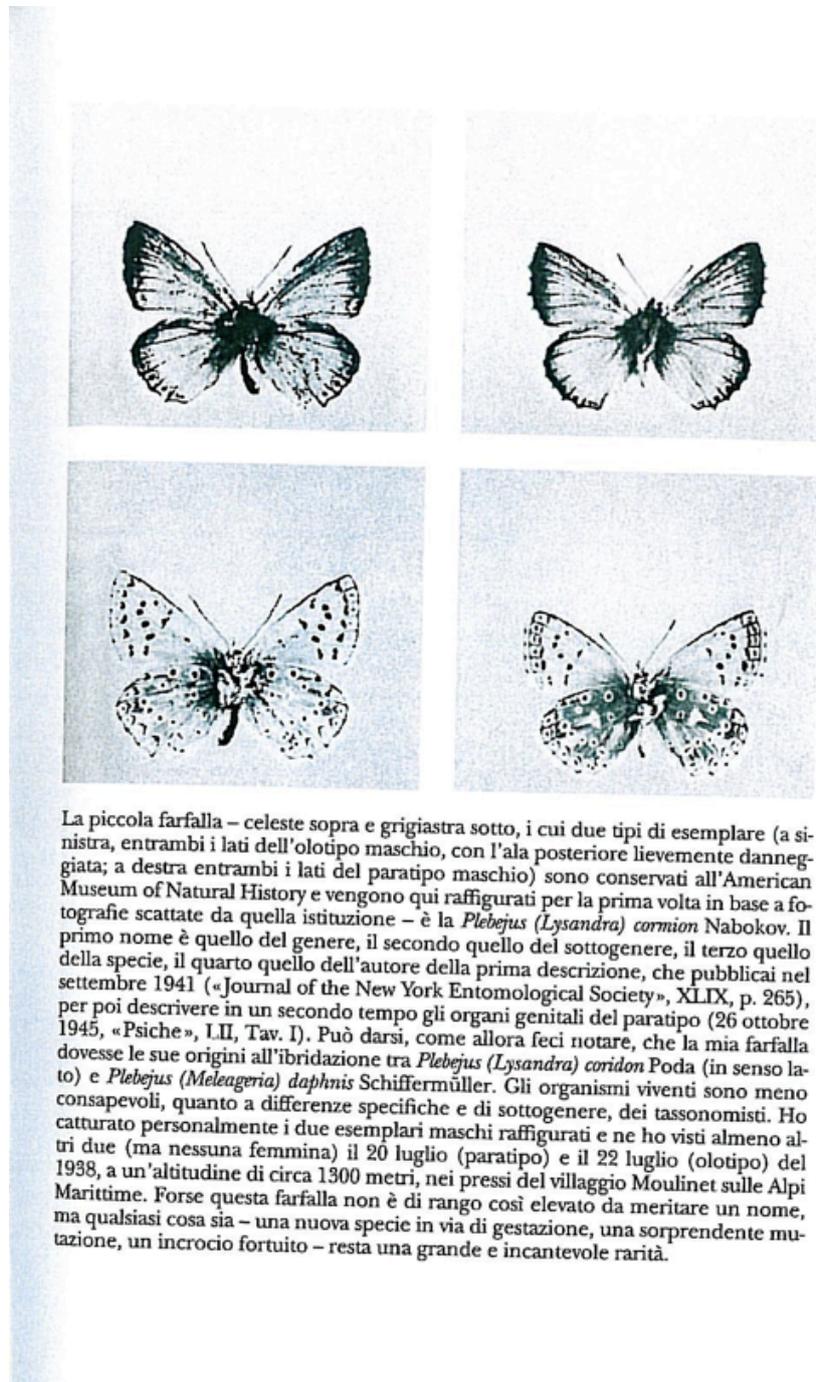


Figura 9 Azar Nafisi, *Things I've been Silent about*.

148 | Azar Nafisi

tion, so beloved of dictators, of a permanent state of emergency. Later, after the Islamic Revolution, I used to joke that we had prepared ourselves for a time like this by living with Mother. The problem with such a state of affairs was not that you did not get to do what you wanted—sometimes you did—but the effort to appease or resist the reigning deities left you so exhausted that it prevented you from ever really having fun. To this day having fun, just plain enjoying myself, comes at the cost of a conviction that I have committed an undetected crime.

But, as in most cases, there was another side to the story. My



mother must have been riddled with anxiety about my father's fate. For all her stubborn refusal to worry about Father, she was constantly distressed by imagined disasters that could befall me and my brother. I



*Things I've Been Silent About*

couldn't go mountain climbing because I might break my hammad could no longer ride buses or go to the football adored because he might be kidnapped by Father's enemies there was the matter of her job. She was now in Parliament, a first time in her life she had a job (except for the short period had worked in the bank), something to prove that her life's had not altogether gone to waste. But her moment of triumph eclipsed by my father's situation. All her activities in Parliament restricted by the knowledge—on her part and everyone else's—my father was a hostage in jail. Everyone, including my former principal Dr. Parsa, now herself a member of Parliament, admonished her mother to be careful, to keep out of the limelight. She could not act about such recommendations, and hardly listened to them whenever she found the opportunity she was the most outspoken member of the opposition. Was this another sign of her selfish disregard for my father's situation, as so many friends and relatives claimed it a reflection of her sense of integrity, her insistence in doing the right thing, no matter what the cost? I think perhaps it was both.

IN MY FATHER'S ABSENCE, my mother redesigned her social sessions. There was a gradual shift from whispering women in ties and suits. Every once in a while she would preside over gatherings with prominent journalists and officials, whom she proudly called "my men friends." ("I get along far better with men friends," she would boast, "than with women.") Most of the people who came to our house because they were interested in my father's situation, though some did come because they were impressed by her. She joined Parliament in the fall of 1963, a few months before Father's arrest, she could claim that her political connections were due at least in part to her own public role. She counted General Pakravan, former head of the Ministry of Information, as one of her friends.

Figura 10 Jovanotti, *Gratitude*.

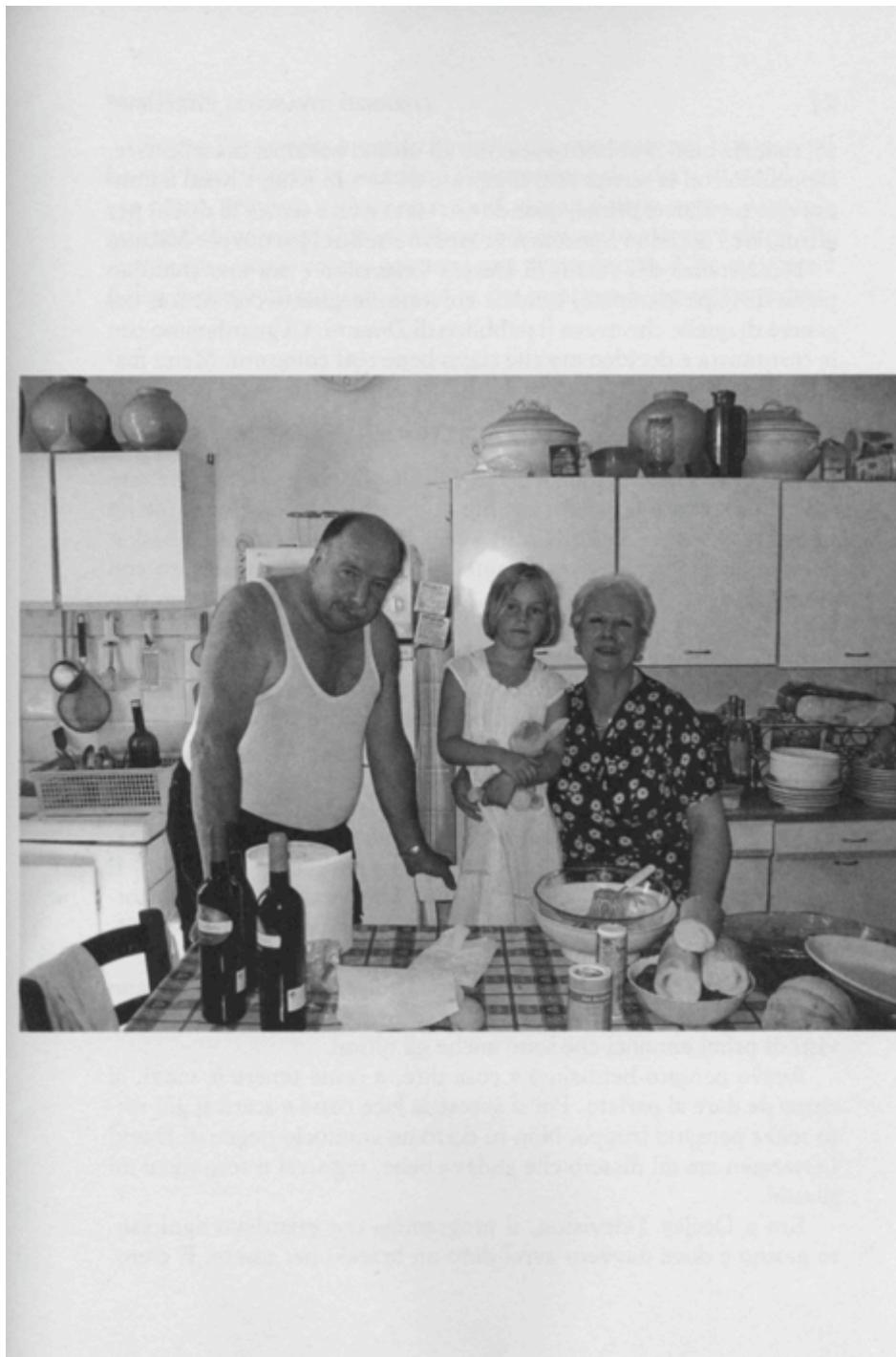


Figura 11 Jovanotti, *Gratitude*.

8

LORENZO JOHANOTTI CHERUBINI

trovai lì, che se ne stava per conto suo. Non potei resistere e mi avvicinai e genuflettendomi come se fosse un cardinale gli dissi che lo ringraziavo per tutto quello che significava per me la sua arte, il suo modo di fare il musicista. Lui fu molto gentile, si alzò e mi abbracciò come si fa con un amico anche se non mi aveva mai visto in vita sua. Mi disse qualcosa di bello, di semplice e profondo che suonava come «non c'è di che» e ci separammo, lui tornò a sedersi nella sua posa da monarca del punk e io mi avviai verso la mia ragazza e poi verso l'ascensore con un bel sorriso stampato in faccia che mi durò per settimane, anzi forse ancora dura.

Ho una certa energia, questo lo so da me, e sono un'antenna come ce ne sono poche, ma non ho mai dovuto sbrigarmela con cose davvero serie. La mia, lo capisco e non è un vanto, è la generazione che non ha fatto né la guerra né il dopoguerra, che non ha visto mai una casa senza un televisore dentro.

A volte capire non serve molto, intendo dire che se sta arrivando un temporale puoi anche capire i motivi scientifici per cui sta arrivando ma di fatto sta arrivando e bisogna piuttosto capire come comportarsi. Io sono un temporale.

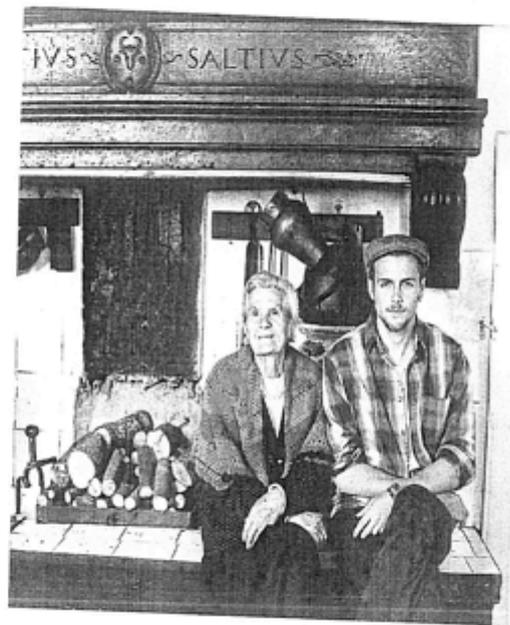


Figura 12 Winfried G. Sebald, *Vertigini*.

l'estate, paesaggio in cui gli alberi che si succedevano a perdita d'occhio lo salutavano da ogni dove con il loro verde tenero.

Il 23 settembre dell'anno 1800, circa tre mesi dopo il suo arrivo a Milano, Henri Beyle, che fino a quel momento aveva svolto lavori di copiatura negli uffici dell'ambasciata della Repubblica a Casa Bovara, viene assegnato al VI Reggimento dragoni come sottotenente. Gli acquisti necessari per completare l'uniforme richiedono un esborso notevole, tanto è vero che le uscite per i calzoni in pelle di cervo, per l'elmo guarnito di crini di cavallo dalla nuca fino alla sommità del capo, per stivali, speroni, fibbie, spallacci, spalline, bottoni e mostrine superano senz'altro e di gran lunga l'ammontare destinato alle spese ordinarie. Adesso naturalmente, quando guarda la propria figura allo specchio o addirittura crede di scorgere negli occhi delle dame milanesi il riflesso dell'impressione che va suscitando in loro, Beyle si sente un altro. Gli pare di essere finalmente riuscito a balzar fuori dal suo corpo tozzo, quasi che il colletto, alto, rigido e tutto ricami, gli avesse allungato il collo troppo corto. Persino i suoi



così discosti fra loro, e che spesso gli valgono il mortificante appellativo di *Le Chinois*, sembrano all'improvviso più audaci, in atto di convergere verso un centro immaginario. E dopo aver vestito l'uniforme, il dragone nemmeno diciottenne se ne va in giro in

Figura 13 Winfried G. Sebald, *Vertigini*.

E dopo aver bevuto il primo sorso di birra, posando il boccale disse che la notte precedente gli erano apparsi in sogno dei boy-scout inglesi. Quello che, prendendo spunto dal suo sogno, gli raccontai della contea dell'Inghilterra orientale dove abitavo, dei vasti campi di frumento che si trasformano d'autunno in un'immensa landa desolata color bruno, dei corsi d'acqua che gonfiano al montare della marea, e delle inondazioni che di continuo si ripetono sicché, come ai tempi degli Egizi, si può girare in barca per i campi – tutto questo Ernst lo ascoltava con la paziente indifferenza di un uomo che conosca già da un pezzo, fin nei dettagli, quanto gli viene raccontato. Lo pregai quindi di scrivere qualcosa sul mio taccuino, e lui, con la sinistra sulla pagina aperta, mi accontentò senza la minima esitazione tirando fuori la penna a sfera dalla tasca della giacca. La testa piegata di lato, la fronte tutta tesa verso l'alto, le palpebre abbassate, scrisse:<sup>1</sup>

England  
England ist bekanntlich  
eine Insel für sich. Denn  
man braucht England vierein  
und zwanzig Stunden im ganzen  
Tag.  
30. Oktober 1920 Ernst Herfisch

1. L'Inghilterra è notoriamente un'isola a sé stante. A chi vuole andare in Inghilterra occorre tutta una giornata [N.d.T].

Figura 14 Roland Barthes, *Barthes di Roland Barthes*.

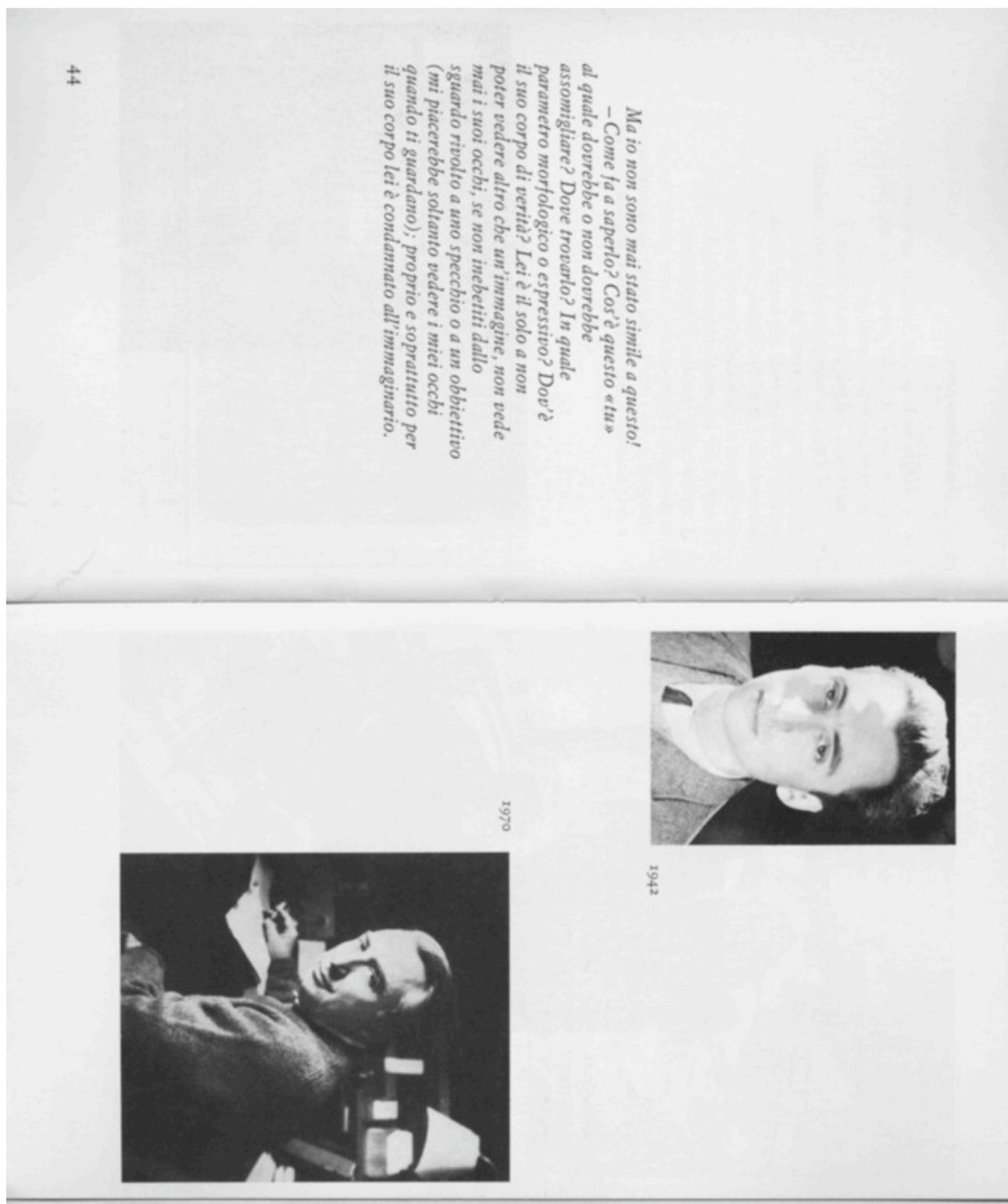


Figura 15 Roland Barthes, *Barthes di Roland Barthes*.

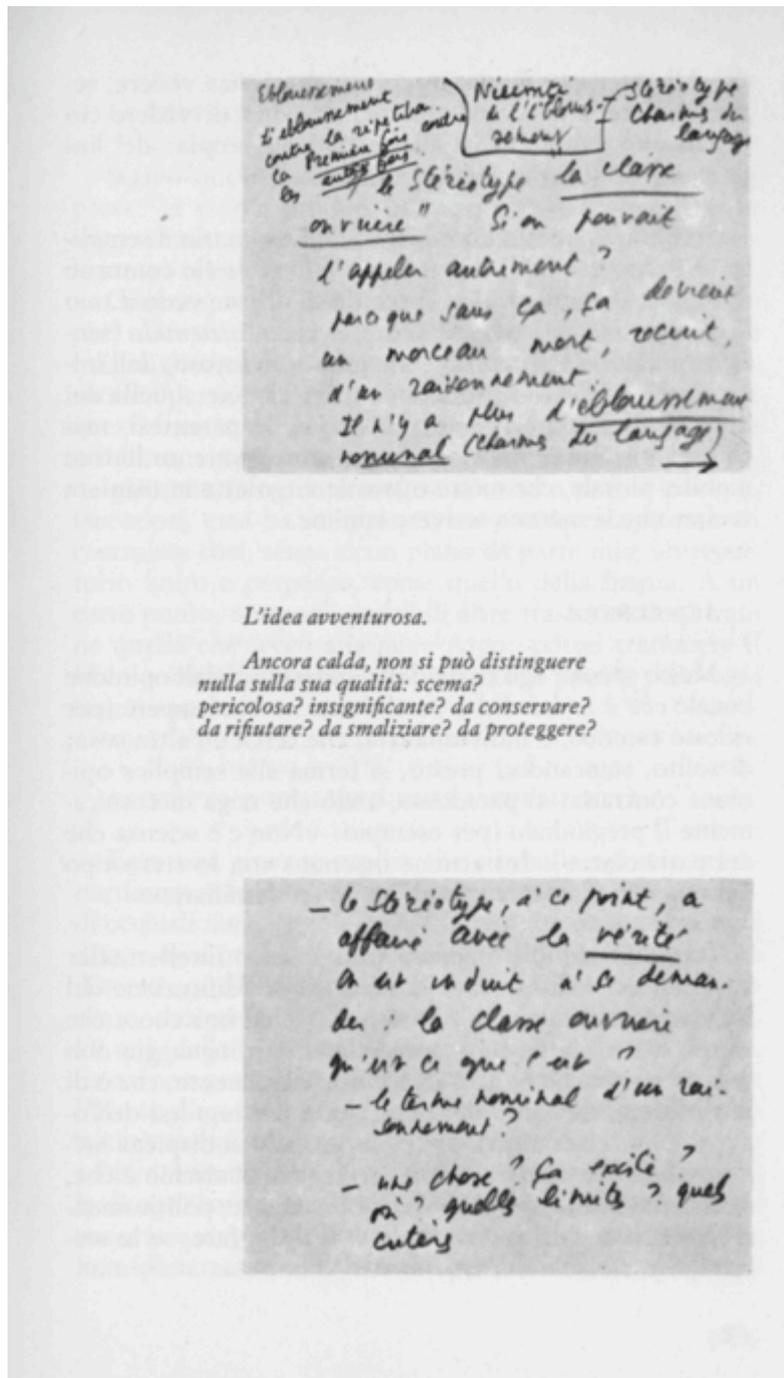


Figura 16 Hannah Höch , Album.

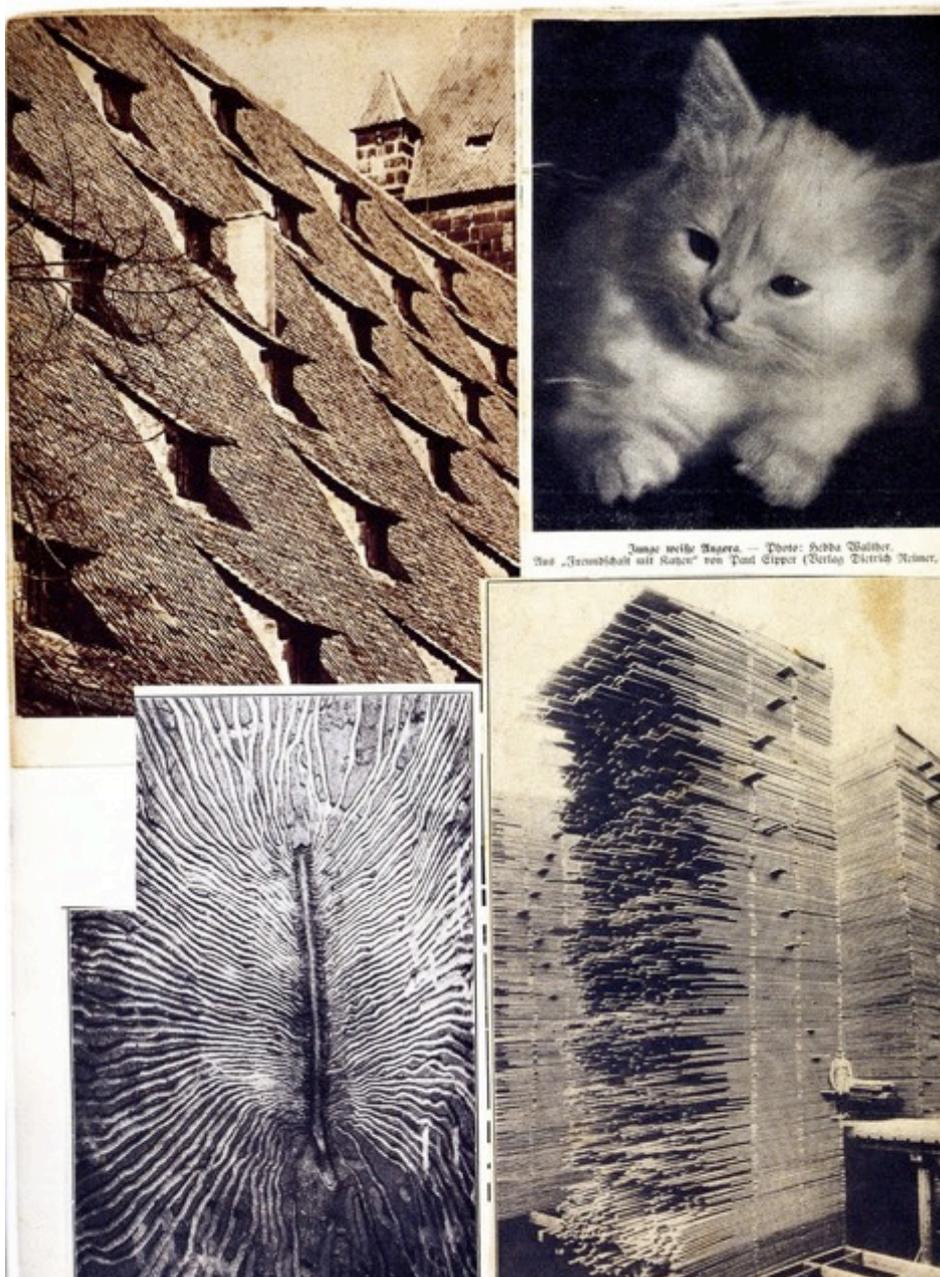
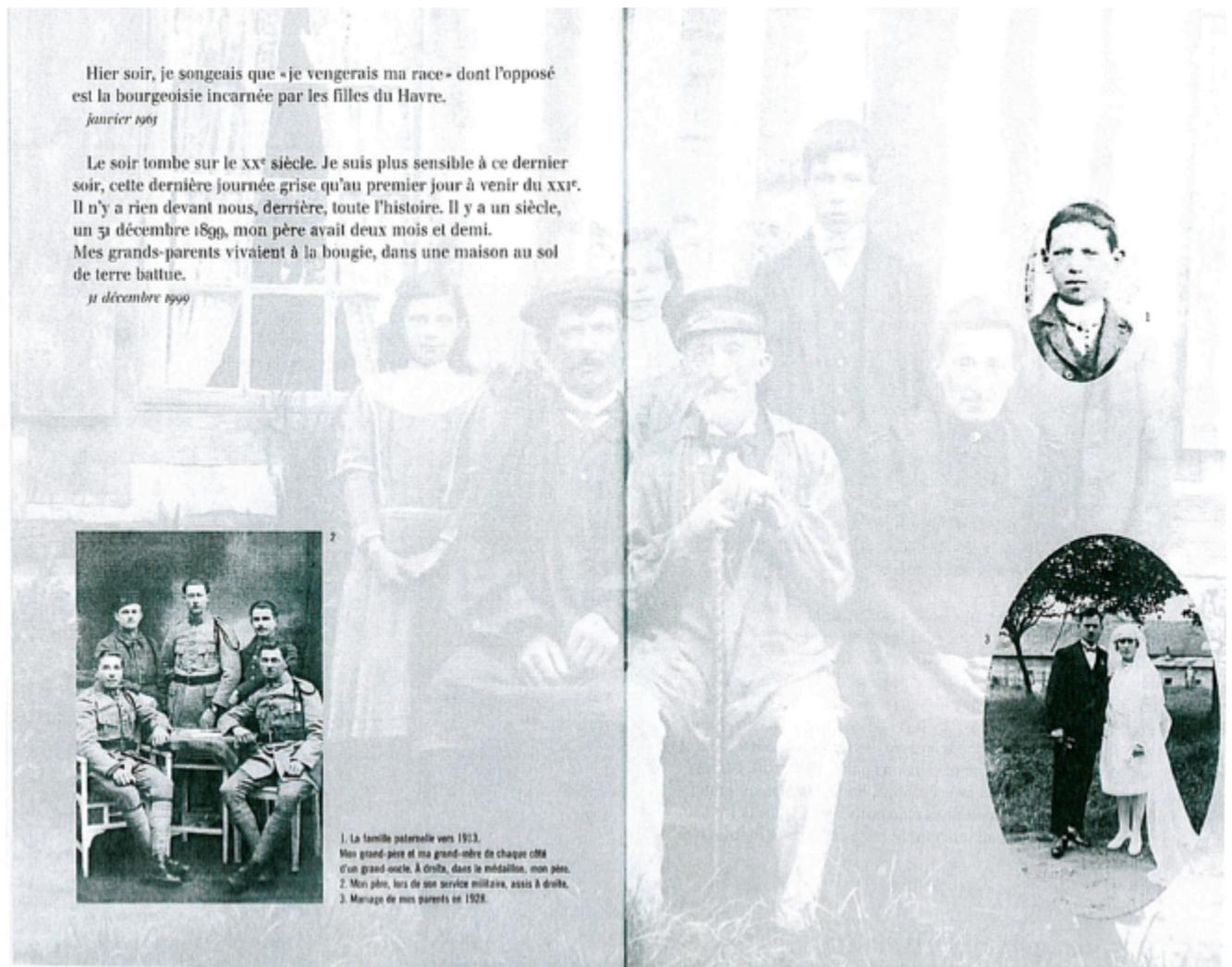


Figura 17 Lalla Romano, *Lettura di un'immagine*.

– immagine «nuova» di lei – il sorriso è aperto, quasi un riso, gli occhi senza malinconia – la bambina è tutt'uno con lei – il balcone dava sulla valle, aveva il sole al mattino – loro (moglie e bambina) sono accolte, protette, nella casa aerea: solo la testa di lei sovrasta il sottile ma fermo riparo (simbolico) della ringhiera lineare – lo stile è quello che va da Renoir (e Monet) a Matisse – la vestaglia a righe, luminosa nel controluce, il fiocco sui capelli scomposti – il déshabillé è un motivo (pittorico) di naturalezza: visto, vale a dire: creato – (il taglio in forma di tavolozza è nel gusto d'epoca) –



Figura 18 Annie Ernaux, *Écrire la vie*



## **L'autrice**

### **Roberta Coglitore**

È ricercatrice presso l'Università degli studi di Palermo dove insegna Teoria della letteratura. Autrice delle monografie: *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati* (Palermo, Edizioni di passaggio, 2012); *Pietre figurate. Forme del fantastico e mondo minerale* (Pisa, ETS, 2005). Ha curato i volumi: R. Caillois, *Parigi. Un apprendistato*, (Palermo, Edizioni di passaggio, 2012); H. Belting, A. Beyer, M. Cometa, P. Hamon, W.J.T.Mitchell, U. Stadler, *Cultura visuale. Paradigmi a confronto* (Palermo, :duepunti edizioni, 2008). Tra i suoi ambiti di ricerca: la letteratura fantastica, la cultura visuale, gli studi culturali.

Email: roberta.coglitore@unipa.it

## **L'articolo**

Data invio: 03/03/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

## **Come citare questo articolo**

Coglitore, Roberta, "I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>