

9

a cura di
Costanza Geddes da Filicaia
e Irene Zanot

EXPERIMETRA

Mille mondi in un clic
Fotografia e letteratura
tra visibile e invisibile

n2o eum



Mille mondi in un clic. Fotografia e letteratura tra visibile e invisibile

a cura di Costanza Geddes da Filicaia e Irene Zanot

eum

Experimetra

Collana di studi linguistici e letterari comparati
Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia,
Lettere, Filosofia

9

Collana diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici.

Comitato scientifico: Éric Athenot (Université Paris XX), Laura Coltelli (Università di Pisa), Valerio Massimo De Angelis (Università di Macerata), Rachel Blau DuPlessis (Temple University, USA), Dorothy M. Figueira (University of Georgia, USA), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin, USA), Ed Folsom (University of Iowa, USA), Luciana Gentili (Università di Macerata), Djelal Kadir (Pennsylvania State University, USA), Renata Morresi (Università di Macerata), Giuseppe Nori (Università di Macerata), Nuria Pérez Vicente (Università di Macerata), Tatiana Petrovich Njegosh (Università di Macerata), Susi Pietri (Università di Macerata), Ken Price (University of Nebraska), Jean-Paul Rogues (Université de Caen – Basse Normandie), Amanda Salvioni (Università di Macerata), Maria Paola Scialdone (Università di Macerata), Franca Sinopoli (Università di Roma La Sapienza).

Comitato redazionale: Valerio Massimo De Angelis, Renata Morresi, Giuseppe Nori, Tatiana Petrovich Njegosh, Irene Polimante.

In copertina: Piani opposti, fotografia di Luigi Aiello ©2026

Issn 2532-2389

Isbn 979-12-5704-097-0 (print)

Isbn 979-12-5704-098-7 (PDF)

Prima edizione: luglio 2026

Copyright: ©2026 Autore/i

L'edizione digitale online è pubblicata in Open Access sul sito web eum.unimc.it secondo i termini della licenza Creative Commons Attribution-4.0 International CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

eum - Edizioni Università di Macerata

Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Il presente volume è stato sottoposto a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 3) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

Indice

- 9 Premessa
 di Costanza Geddes da Filicaia e Irene Zanut
- Francesca Tomassini
- 19 Il ritratto fotografico nelle *Novelle per un anno* di Luigi
 Pirandello. Usi simbolici e funzioni narrative
- Giuseppe Crivella
- 31 «Il y a des mots qui sont [...] des lacs optiques». Regimi di
 imagéité ne *Le paysan de Paris*
- Emanuela Morganti
- 51 *La foglia di fico*. Fotocollage satirici nell'editoria italiana di
 inizio Novecento
- Giuseppe Chiavaroli
- 67 Giacomo Pozzi Bellini e Nino Savarese: il mancato film sul
 latifondo siciliano e i sopralluoghi preparatori come esempio
 del rapporto tra fotografia, letteratura e cinema nell'Italia
 del Ventennio
- Caterina Miracle Bragantini
- 81 Sguardi plurali sulla Grecia. Viaggi d'autore tra scrittura e
 fotografia
- Alfredo Sgroi
- 95 Spettri, medium, magie tra Capuana e Pirandello
- Domenico Tenerelli
- 111 Vedere l'*oltre*, vedere l'*altro*. Capuana e Pirandello
 nell'occhio della fotografia
- Gina Bellomo
- 127 Ispirazione medianica e ritratto vivente in Capuana: alcuni
 casi studio dalla pittura alla fotografia

- Emma Maliniconico
141 *Mémoires d'une jeune fille rangée*: la fotografia credibilizza le
memorie di Simone de Beauvoir
- Emanuela Valentini Albanelli
155 Suggestioni colte con la penna, suggestioni colte con
l'obiettivo: scrittori fotografi e fotografi scrittori
- Emanuele Rubinacci
165 La fotografia come territorio narrativo in *La carta e il
territorio* di Michel Houellebecq
- Costanza Geddes da Filicaia
175 Fra block notes e giberna. Per una lettura di *Doppio scatto*
di Silvio Perrella
- Irene Zanot
185 Photographier l'angoisse: *Photomontage* de Jean-Louis Bec
- Samuele Fioravanti
201 Il *false color imaging* nella poesia italiana contemporanea.
Radiografie, termografie e IRFC
- 215 Indice dei nomi

Premessa

di Costanza Geddes da Filicaia e Irene Zanot

Non mi sono mai chiesto perché scattassi delle foto. In realtà la mia è una battaglia disperata contro l'idea che siamo tutti destinati a scomparire. Sono deciso ad impedire al tempo di scorrere. È pura follia.

Robert Doisneau

Questo volume raccoglie alcuni dei contributi presentati al convegno *Crédibiliser l'invisible* (novembre 2023) e al suo secondo *volet*, *Crédibiliser le visible* (novembre 2024), entrambi dedicati ad indagare i rapporti tra fotografia e letteratura dagli albori della pratica sino ai giorni contemporanei, ma il primo focalizzato sul tardo Ottocento e i primi del Novecento, il secondo invece proiettato su un ambito più strettamente contemporaneo. La fotografia, magnifico “oggetto industriale”, nasce come noto nel XIX secolo (per la precisione, nel 1839, anno in cui Nicéphore Niépce riesce a imprimere su una lastra di stagno l'immagine di una veduta scattata dalla finestra della sua abitazione), facendosi da subito portatrice di due opposte tendenze artistiche e culturali le quali animavano altresì il dibattito e la produzione letteraria. Da un lato, difatti, in virtù della sua intrinseca natura documentaria, l'invenzione di Niépce ben si collega alle correnti del realismo e del naturalismo (si pensi a Émile Zola, ma anche a Giovanni Verga, il quale, per raggiungere il suo obiettivo verista, rinuncia alla scrittura per consacrarsi interamente alla fotografia di scene di vita quotidiana in Sicilia). Dall'altro, così come persistono e si affermano tipologie di letterature di tutt'altro stampo, emerge un concetto della fotografia differente: essa viene considerata una «meraviglia della natura», per riprendere una fortunata formula usata da William

Fox Talbot in *The Pencil of Nature*, e se ne esalta la capacità di dispiegare appieno le potenzialità del fantastico, come indica Jean-Pierre Montier. Si soffermano su questo concetto, sino a farne talora fonte di ispirazione per i propri scritti, autori quali Lewis Carroll, Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, Arthur Conan Doyle, per citare solo alcuni nomi, mentre un interessante contributo viene dato dalla fotografia anche alla *science fiction*, genere che ha conosciuto un enorme successo nel corso del XX secolo. Non si dimenticherà poi l'ambito della fotografia spiritica, pratica che fu espressione di un'esigenza di spiritualità straordinariamente forte durante l'età del positivismo, e con la quale l'arte di Daguerre, da strumento di registrazione del visibile, diventa paradossalmente il mezzo per dare credibilità all'invisibile. Il fiorire di riviste e di opere legate alla dottrina di Kardec (racconti, in primo luogo, ma anche romanzi, come il celebrato *Spirite* di Théophile Gautier), la presenza di tematiche come quella del doppio, di cui la fotografia spiritica è una sorta di specchio, il *leitmotiv* decadente dell'attrazione per la morte, le connessioni con esperienze artistiche straordinariamente moderne quali il *Fotodinamismo futurista* di Anton Giulio Bragaglia e il teatro di Luigi Pirandello, nel quale non sono infrequenti apparizioni ectoplasmatiche, ne sono una convincente riprova.

Un diverso discorso si apre con il cambio di secolo e le prime tre decadi del 1900, momento in cui si assiste al definitivo superamento della concezione per la quale la fotografia rappresenta uno strumento di «straordinaria aderenza alla realtà». Dopo la rivoluzione delle avanguardie (è del 1925 la pubblicazione di un'opera di rottura quale *Pittura, Fotografia, Film* di Moholy-Nagy), il dibattito e la pratica fotografica si sarebbero infatti orientati verso gli «aspetti soggettivi e creativi della sperimentazione», ricorda Ceserani segnalando come anche le ideologie tardonovecentesche e postmoderne dovevano successivamente sentirsi «attratte proprio dalla qualità manipolatoria e artificiosa, da simulacro, della fotografia». Un ulteriore (e di tutt'altra portata) spartiacque viene poi a segnarsi nel 1930: a partire da questa data, l'illustrazione fotografica, come scrive Frizot, acquisisce uno «statuto tentacolare», invadendo progressivamente la stampa e lo spazio urbano (si pensi agli enormi

cartelloni pubblicitari che campeggiano sui palazzi e sulle strade delle metropoli), e dando origine a forme letterarie inedite e ibride quali i libri di fotografie o i *roman-photos*. È, questo, anche il momento in cui si disegnano i primi tratti di un'incrinatura la quale diverrà vieppiù profonda a mano a mano che si faranno concreti quei «timori sulla presenza ossessiva della fotografia nelle nostre società» espressi da Susan Sontag negli anni '70 – timori che si palesano tra l'altro in tutta la loro fondatezza nell'era odierna della pervasività dei selfie e degli “scatti rubati” con i telefonini. Fu proprio con il boom della fotografia documentaria, periodo in cui la tecnica inventata da Niepcé si fece strumento di massiccia denuncia della guerra e delle altre miserie dell'umanità, che tale medium avrebbe mostrato appieno il suo volto funereo, trasmutando la propria funzione di feticcio-ricordo in quella di «maschera mortuaria» (Sontag).

Da subito interrogatasi sui «cambiamenti che la fotografia apportava alla concezione stessa della mimesis» (Ceserani), la letteratura, in tutto questo tempo, ha continuato e tuttora continua ad intrecciare le proprie trame con quelle del «magnifico oggetto industriale», facendosi cassa di risonanza ma anche concreto campo di verifica del dibattito filosofico, estetico e sociologico che accompagna le sorti della fotografia. Così, se a partire dai rammentati anni '30 il testo ha instaurato un dialogo serrato con il paratesto fotografico (si pensi alle copertine dei romanzi polizieschi ricordate da Frizot, ma anche alle immagini che illustrano i romanzi del “ciclo dei 13” di Simenon), la letteratura ha continuato a dare nuove raffigurazioni ora alla concezione della fotografia come metafora (B. Stiegler), sovente di difficile decriptazione (si pensi al Tabucchi delle *Autobiografie altrui*), ora all'idea più antica – e opposta – di un “linguaggio fotografico” (un esempio in tal senso è rappresentato dall'opera di Lalla Romano, dove, come osserva Raffini, questo si fa «mezzo per preservare la memoria»). Ancora, altri scrittori, prolungando l'opera di un precursore ingiustamente misconosciuto quale Hippolyte Bayard, hanno individuato nella fotografia una via di fuga dalla routine della normalità verso l'eccesso della follia dell'amore (l'edizione originale del 1937 de *L'amour fou* di Breton è illustrata da fotografie di Man Ray, Brassai e Cartier-Bresson) – o, anche, verso

la follia *tout court*, come avviene nel recentissimo *Photomontages* di Jean-Louis Bec (2018). Riecheggia infine, in tutto un filone narrativo e poetico già tratteggiatosi ad inizio '900 (Proust), il concetto barthesiano di «referente fotografico», ossia della «cosa necessariamente reale che è stata posta dinanzi all'obiettivo» della quale non si può «mai negare» che sia «stata là» (l'Intrattabile, o «interfuit», per riprendere ancora la *Chambre claire*). Idea, quest'ultima, che affiorerà anche nell'autobiografia *Le Labyrinthe du Monde* di Marguerite Yourcenar, mentre, dal canto suo, uno scrittore famosissimo quale Italo Calvino con *L'avventura di un fotografo* porrà l'accento sulle difficoltà comunicative legate al *medium* fotografico.

Suggestioni colte con la penna, suggestioni colte con l'obiettivo: scrittori fotografi e fotografi scrittori di Emanuela Valentini Albanelli verte sull'incontro e sull'intreccio delle vite e delle opere di Sciascia, Scianna e Maraini. Bagheria è il luogo di incontro di scrittura e fotografia di quella sicilitudine che Sciascia e Maraini imprimevano sulle pagine e Scianna sulla pellicola. Dai loro «occhi» scaturiscono visioni del mondo.

La foglia di fico. Fotocollage satirici nell'editoria italiana di inizio Novecento di Emanuela Morganti prende in esame un insolito caso di studio (anticipatore degli odierni *meme* a contenuto umoristico di rapida diffusione digitale), all'interno del quale i linguaggi e le finalità si mescolano: l'opera di Gabriele Galantera (Montelupone 1865 - Roma 1937), esponente di spicco della storia dell'arte, dell'illustrazione e della satira il quale elegge Pio X a bersaglio preferenziale durante gli anni di pontificato dello stesso dedicandogli un nutrito corpus di immagini pubblicate sul settimanale socialista «l'Asino», sulle pubblicazioni accessorie di questo e su altre coeve testate con le quali l'artista collaborò nei medesimi anni.

Mémoires d'une jeune fille rangée di Emma Malinconico tratta della prima opera interamente autobiografica di Simone de Beauvoir. Pubblicata in Francia nel 1958, in Italia nel 1960 con il titolo *Memorie di una ragazza perbene*, essa segue di quindici anni l'esordio letterario della scrittrice e filosofa, avvenuto nel 1943 con il romanzo di ispirazione autobiografico *L'invitée*.

In *Mémoires d'une jeune fille rangée*, vengono presentati in ordine cronologico il periodo intercorso tra la nascita della filosofa e la fine degli studi universitari, conclusi con il conseguimento dell'*agrégation* in filosofia, ovvero una particolare abilitazione speciale all'insegnamento, propria del sistema scolastico francese.

Fra block notes e giberna. Per una lettura di Doppio scatto di Silvio Perrella di Costanza Geddes da Filicaia indaga quella che, tra le opere di Perrella, è forse la più caratterizzata da tratti di originalità. Pubblicato nel 2015, il libro coniuga due linguaggi, quello narrativo/descrittivo e quello fotografico, scegliendo tuttavia non già di giustapporli, bensì di fonderli e renderli l'uno complementare all'altro. Il progetto portato avanti dal siculo-campano Perrella è infatti tanto semplice quanto efficacissimo: egli parte dal presupposto che per descrivere la realtà napoletana, le sue ammalianti bellezze ma anche il suo degrado, la sua solarità ma anche gli angoli bui e cupi, insomma, per dirla con Totò e Peppino, la sua miseria e la sua nobiltà, la parola, seppur potente, non basti perché non riesce a completamente restituire l'idea e il significato, appunto nell'ambito visivo e forse ancor più specificatamente in quello coloristico, di quanto visto.

«*Il y a des mots qui sont [...] des lacs optiques*». *Regimi di imagéité ne Le paysan de Paris* di Giuseppe Crivella si concentra sull'opera di Louis Aragon *Le Paysan de Paris* (1926), la quale viene qui analizzata a partire da una serie di terminali ermeneutici che trovano il loro nucleo concettuale nelle posizioni teoriche di Édouard Pontremoli. Partendo dal saggio di quest'ultimo, *L'excès du visible*, l'autore mostra come la scrittura di Aragon si modelli su una serie di peculiarità proprie della rappresentazione del reale operata attraverso l'utilizzo del dispositivo fotografico. L'autore sviluppa una riflessione vertente su una rilettura del fatto propriamente letterario attraverso una chiave interpretativa dettata da una matrice esplicita di intermedialità. In tal modo si vede come le opzioni stilistiche di Aragon, di fatto, intrattengano non poche relazioni dirette con quanto stavano sviluppando nell'ambito della fotografia più meno negli stessi anni artisti come Man Ray, Jacques-André Boiffard e Karl Blossfeldt.

Giacomo Pozzi Bellini e Nino Savarese: il mancato film sul latifondo siciliano e i sopralluoghi preparatori come esempio del rapporto tra fotografia, letteratura e cinema nell'Italia del Ventennio di Giuseppe Chiavaroli si occupa di un importante caso studio nei rapporti tra fotografia, letteratura e cinema nell'Italia del Ventennio: il mancato film siciliano ad opera di Giacomo Pozzi Bellini e Nino Savarese. La collaborazione tra Pozzi Bellini e Savarese costituisce una preziosa anticipazione delle tensioni culturali e delle riflessioni artistiche che avrebbero caratterizzato l'Italia del dopoguerra, gettando le basi per una nuova consapevolezza sociale ed estetica. Le lettere e la sceneggiatura, oggi conservate presso la Biblioteca Comunale di Enna, rimangono testimonianze di un'opera incompiuta ma di straordinaria rilevanza, che prefigura i tratti distintivi del Neorealismo e della sua ricerca sociale.

Photographier l'angoisse: Photomontage de Jean-Louis Bec di Irene Zanot si occupa di questo romanzo di Bec nel quale l'autore crea un universo fittizio in cui la fotografia non è più un mezzo di riproduzione della realtà, bensì uno strumento per proiettarsi al di là di quest'ultima – e, più nello specifico, per immergersi in una dimensione vicina all'*Unheimlich* freudiano. Dopo essersi interrogata sul titolo dell'opera, Irene Zanot lascia parlare la voce dell'autore, citando alcuni estratti del libro così come di una lunga conversazione telefonica con Bec durante la quale lo scrittore si è soffermato sia sul proprio rapporto con la fotografia, sia sul significato dei suoi racconti. *Photomontage* si fa infine occasione per riflettere sia su alcune teorie celebri come quelle di Roland Barthes, sia sulle nuove problematiche che la fotografia incontra nell'era del digitale.

Il false color imaging nella poesia italiana contemporanea. Radiografie, termografie e IRFC di Samuele Fioravanti si sofferma sulle varie tecniche per l'elaborazione di immagini fotografiche a colori alterati, che permettono di visualizzare su schermo informazioni altrimenti inaccessibili a occhio nudo e sul loro rapporto con la letteratura e, più largamente, l'arte, concentrandosi poi su Umberto Fiori, che ha dedicato un'intera silloge alla vastissima collezione di fototessere che ha religiosamente conservato a partire dal 1968, sui versi

di Giulia Martini, su *Conversions* (2020), opera dell'artista polacca Agnieszka Kurant presentata a Los Angeles, sulla poesia Rogoredo di Guido Mazzoni e su altre esperienze artistiche e poetiche contemporanee di questo ambito.

Sguardi plurali sulla Grecia. Viaggio d'autore tra scrittura e fotografia di Caterina Miracle Bragantini intende avviare un confronto tra varie opere (*Viaggio nella Grecia antica* di Cesare Brandi, *Approdo in Grecia* di Giovanni Comisso, *Testimone in Grecia* di Giovanni Battista Angioletti e Piero Bigongiari e *Et in Arcadia ego* di Emilio Cecchi) per indagare lo sguardo rivolto alla Grecia da alcune voci significative del nostro Novecento. In particolare, si presterà attenzione al dialogo tra il racconto verbale, che s'inserisce in una specifica tradizione letteraria – alle volte accolta, altre rifiutata – e quello fotografico, inteso quale frutto di una visione condivisa dagli autori con i fotografi individuati per le edizioni.

La fotografia come territorio narrativo in *La carta e il territorio di Michel Houellebecq* di Emanuele Rubinacci si sofferma su questo romanzo di Houellebecq in cui l'autore intreccia fotografia e letteratura, dove la fotografia non è solo tema, ma mezzo espressivo che arricchisce la narrativa di riflessioni sull'arte, il territorio e l'identità. Il protagonista, Jed Martin, è un artista che utilizza vari media, tra cui la fotografia. La sua opera più nota, una serie di fotografie di carte stradali Michelin, evidenzia il legame tra rappresentazione e realtà, tema caro a Houellebecq. Questo dialogo tra immagine e testo trova un parallelo nelle riflessioni di Roland Barthes in *La camera chiara*, dove la fotografia è vista come memento mori, un mezzo per catturare e cristallizzare il tempo.

Spettri, medium, magie tra Capuana e Pirandello di Alfredo Sgroi realizza un'analisi del confronto Pirandello-Capuana, considerando non solo i saggi e le immagini confezionate dallo scrittore di Mineo, ma anche quelle opere pirandelliane che, a partire da *La casa del Granella* (1905) e passando per *Il fu Mattia Pascal* e per l'atto unico con collocazione cimiteriale *All'uscita*, approdano alle spettrali apparizioni che campeggiano nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, per trovare infine consacrazione

definitiva negli incantesimi e nelle parole del mago Cotrone nei *Giganti della montagna*.

Vedere l'oltre vedere l'altro. Capuana e Pirandello nell'occhio della fotografia di Domenico Tenerelli analizza l'approccio di Luigi Capuana e di Luigi Pirandello alla fotografia, che risulta sostanzialmente antitetico. Per il primo la fotografia è una vera e propria «mania» (come dimostrano le centinaia di riproduzioni conservate nel suo studio) ma la sua abilità di fotografo è di gran lunga inferiore a quella di scrittore, come confessa amareggiato all'amico Verga; per il secondo la lente fotografica è «terribile» e i fotografi sono «bestie» che manipolano le immagini a loro piacimento. Circa la facoltà del mezzo fotografico di «immortalare» emergono ulteriori differenze. In Pirandello, il ritratto fotografico di un defunto o di un personaggio misterioso ha spesso un valore perturbante, mentre Capuana rielabora il legame tra immagine e morte in chiave allegorica: fingendosi morto in alcune cartoline inviate scherzosamente agli amici Verga e d'Annunzio, lo scrittore esorcizza difatti un pensiero ossessivo e centrale della sua opera.

Il ritratto fotografico nelle Novelle per un anno di Luigi Pirandello. Usi simbolici e funzioni narrative di Francesca Tomassini si sofferma su «Cordelia. Rivista mensile per signorine» (sottotitolo che muterà in «Rivista mensile della donna italiana») che vanta uffici di redazione in varie città d'Italia con una tiratura di circa 30.000 copie diffuse su tutto il territorio italiano. L'intervento vuole indagare lo spazio occupato nelle pagine di «Cordelia» dai resoconti di viaggio negli anni compresi tra il 1929 e il 1942, momento di svolta particolarmente delicato per il periodico, per analizzare come questi scritti, sempre accompagnati da corposi apparati fotografici, si inseriscano all'interno del programma editoriale di una rivista femminile in evoluzione, in un serrato dialogo con il regime fascista.

Ispirazione medianica e ritratto vivente in Capuana: alcuni casi studio dalla pittura alla fotografia di Gina Bellomo indaga tale specifica sensibilità artistico-letteraria, diffusa nelle più diverse declinazioni della letteratura fantastica e nella nascente *science-fiction*, ma anche nella forme di intrattenimento popola-

re di impostazione visuale – quali fantasmagorie, lanterne magiche e pubbliche sessioni di ipnosi così da amplificare parossisticamente la spinta positivistica rivolta allo scandaglio della realtà nella sua totalità. Capuana, sia in qualità di affermato scrittore verista che in quanto fotografo, si dedicò sin dalla giovinezza – tra esperimenti di magnetizzazione, ipnotismo, mesmerizzazione, ispirazione medianica spontanea e via scorrendo – a una ricerca incessante sui fenomeni soprannaturali: a una analisi di questo fondamentale aspetto della sua produzione si dedica questo saggio.

Francesca Tomassini

Il ritratto fotografico nelle *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello. Usi simbolici e funzioni narrative

Il percorso tematico che qui si propone si inserisce nel più ampio progetto di ricerca della riedizione delle *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello per l'Edizione nazionale dell'opera omnia di Luigi Pirandello in corso di stampa e in lavorazione per l'editore Mondadori¹, che si avvale di nuovi e inediti documenti rinvenuti.

Volendo affrontare l'articolata questione riguardo agli usi simbolici e le funzioni narrative che il ritratto fotografico va acquisendo nella novellistica di Luigi Pirandello, è doverosa una sintetica premessa che riguarda la cosiddetta “folgorazione pittorica” propria della scrittura pirandelliana. L'interesse della critica nei confronti del ruolo assunto dalla pittura nell'opera dell'autore girgentino si è destato in tempi abbastanza recenti, tanto che sembra oggi consolidarsi l'idea che questa attività artistica cui si dedicò per tutta la vita ma da sempre considerata come “collaterale” abbia invece influito sull'elaborazione dell'estetica e sulla sua produzione novellistica e drammaturgica².

¹ Come si legge sul sito, «L'Edizione dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello è un progetto della Commissione Nazionale nominata dal MIBACT che si propone di offrire ai lettori un Pirandello nuovo, vivo, affidabile. L'impresa si avvale della collaborazione di Mondadori, l'editore storico di Pirandello»: <<https://www.pirandellonazionale.it/>> (ultimo accesso: 27 giugno 2025). Si rinvia al medesimo portale per i dettagli del progetto e per le edizioni critiche (cartacee e/o digitali) uscite o in uscita delle singole opere pirandelliane.

² Antonio Alessio è stato uno dei primi ad occuparsi del rapporto tra letteratura e pittura in Pirandello, raccogliendo e ripubblicando anche gli articoli di critica d'arte. Cfr.: Antonio Alessio, *Pirandello pittore e critico d'arte*, in «Quaderni d'Italianistica», 1981, II, 2, pp. 192-203; Id., *Pirandello pittore*, Agrigento, Centro Nazionale di

La pratica pittorica per l'autore siciliano è stata definita un «laboratorio estremamente ricco di immagini, spunti, suggestioni, lo stesso nel quale Pirandello elabora temi, figure e motivi della sua narrativa»³ e, in particolare, è la ritrattistica il genere che sembra interessarlo maggiormente: le sue tele sono affollate di volti che «colti nelle più diverse espressioni» lasciano trasparire «tramite un dettaglio, un particolare, il carattere della persona ritratta. [...] suggestioni pittoriche e originalità creativa danno avvio a quel processo che in narrativa avrà nel personaggio il suo fulcro innovativo. Tra i due ambiti non vi è alcuna rottura: si nota anzi una vera e propria correlazione d'intenti, il frutto di una sostanziale corrispondenza»⁴.

A questo giudizio critico si aggiunge una nuova e recente acquisizione grazie al ritrovamento ad opera di Giuseppe Crimi e Monica Venturini, avvenuto nell'Archivio di Roma Tre, precisamente nell'Archivio della Segreteria Studenti, dei verbali degli esami sostenuti dalle studentesse del Magistero femminile romano dove Luigi Pirandello è stato professore dal 1898 al 1922. Le pagine di alcuni di questi registri appaiono «attraversati da disegni bizzarri, caricature di uomini e di donne, animali, oggetti insoliti. L'ufficialità dei documenti rende ancora più sorprendente questa insolita intrusione creativa, che, in alcuni casi, non presenta uno stile omogeneo. E, però, dove compaiono i disegni la firma del professor Pirandello, puntualmente,

Studi Pirandelliani, 1984, in cui sono state pubblicate anche immagini fotografiche di circa trenta dipinti di Pirandello. Per una ricognizione ragionata degli studi critici su Luigi Pirandello pittore si veda: Ida Mitrano, *Studi critici su Luigi Pirandello pittore*, in Florinda Nardi, *L'emozione seconda. Luigi Pirandello e la creazione artistica*, Roma, Nuova cultura, 2008, pp. 127-133; Ead., *Pirandello pittore e critico d'arte: indicazioni bibliografiche 1937-2005*, «Pirandelliana», 2007, I pp. 95-99. Si veda anche *I Pirandello ritornano al caos. La pittura passione artistica della famiglia*, catalogo della mostra tenutasi nella casa natale di Luigi Pirandello, Agrigento, 28 luglio – 31 maggio 2003, Caltanissetta, Sciascia Editore, 2003 e i più recenti lavori: Carlo Di Lieto, *Pirandello pittore*, Venezia, Marsilio, 2012; Monica Venturini, *La passione del ritratto: Pirandello e le arti figurative* in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi *et alii*, Roma, Adi editore, 2018; Ead., *Tra autobiografia e passione figurativa: il personaggio pittore nelle novelle pirandelliane*, in «Pirandelliana», 2017, 11, pp. 27-38.

³ Venturini, *La passione del ritratto: Pirandello e le arti figurative*, cit.

⁴ *Ibidem*.

non manca mai. Potrebbe essere stato il responsabile di questo il futuro premio Nobel per la Letteratura?»⁵.

Le ricerche, anche in ambito pirandelliano, sugli intrecci tra letteratura e cultura visuale hanno ormai saputo dimostrare come l'arte pittorica e il disegno rappresentassero per Pirandello una forma espressiva abituale e consolidata dalla quale trarre ispirazione.

Diversa è sicuramente l'idea che l'autore sembra avere invece nei confronti della fotografia (e differente è anche l'attenzione che la critica ha fino ad oggi riservato al rapporto tra quest'ultima e Pirandello) e del ritratto fotografico molto in voga nella prima metà del secolo scorso, «il suo atteggiamento verso l'invenzione della fotografia non è stato certamente caratterizzato da grande entusiasmo [...]. Non sono frequenti le testimonianze, nella sua vita e nei suoi scritti, della volontà di sperimentare con la macchina fotografica. Si direbbe che Pirandello, mentre non sdegnava di farsi ritrarre in fotografia [...] avesse poco interesse per prendere in mano una macchina fotografica»⁶.

Ma a prescindere dalla familiarità che l'autore avesse con le due pratiche artistiche, vale la pena ragionare sugli usi simbolici e sulle diverse funzioni narrative che i ritratti pittorici e fotografici, intesi come veri e propri oggetti parlanti e animati, svolgono all'interno delle *Novelle per un anno*. È interessante partire da un dato numerico sulla presenza di tale elemento che svela un ricorso analogo nei due generi contigui: il ritratto pittorico ricorre in dodici novelle contro le altrettante occorrenze nelle quali invece troviamo quello fotografico.

⁵ Ritrovati nell'Archivio di Roma Tre i disegni inediti di Luigi Pirandello, a cura di G. Crimi e M. Venturini, <<https://www.uniroma3.it/articoli/ritrovati-nellarchivio-di-roma-tre-i-disegni-inediti-di-luigi-pirandello-465699/>>. La notizia di tale scoperta era stata resa nota nell'articolo: G. Crimi – M. Venturini, *Pirandello. I disegni del professore*, «La Repubblica», 10 gennaio 2025. Si veda anche *Il caso tra le righe. I disegni inediti e i libri di Luigi Pirandello*, a cura di Giuseppe Crimi e Monica Venturini, Roma-Bristol, «L'Erma» di Bretschneider, 2025.

⁶ Remo Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 151. Cfr. anche le osservazioni di Ceserani sul rapporto tra Pirandello e fotografia: *ivi*, pp. 149-167.

Tab. 1

Il ritratto pittorico in <i>Novelle per un anno</i>	Il ritratto fotografico in <i>Novelle per un anno</i>
1. <i>Le tre carissime</i> (1897)	1. <i>Vexilla Regis...</i> (1897)
2. <i>Come gemelle</i> (1903)	2. <i>La maestrina Boccarmè</i> (1899)
3. <i>Scialle nero</i> (1904)	3. <i>Con altri occhi</i> (1901)
4. <i>Sua maestà</i> (1904)	4. <i>Lontano</i> (1902)
5. <i>Le medaglie</i> (1904)	5. <i>La buon'anima</i> (1904)
6. <i>Va bene</i> (1905)	6. <i>La mosca</i> (1904)
7. <i>La vita nuda</i> (1907)	7. <i>L'altro figlio</i> (1905)
8. <i>La giara</i> (1909)	8. <i>L'uscita del vedovo</i> (1906)
9. <i>Ho tante cose da dirvi...</i> (1911)	9. <i>Volare</i> (1907)
10. <i>Tutt'e tre</i> (1913)	10. <i>Musica vecchia</i> (1910)
11. <i>Un ritratto</i> (1914)	11. <i>Spunta un giorno</i> (1911)
12. <i>Effetti d'un sogno interrotto</i> (1936)	12. <i>Pena di vivere così</i> (1920)

L'elenco riportato nella tabella (Tab. 1) permette di prestare attenzione anche alle date delle prime pubblicazioni delle singole novelle da cui si evince che già a fine Ottocento, con la novella *Vexilla Regis...*⁷, sia possibile rintracciare il più antico riferimento ad un ritratto fotografico nella novellistica pirandelliana: anche se in questo testo esso non assumerà un ruolo centrale nello svolgimento della trama, già si prefigura la simbologia che andrà ad assumere successivamente. Qui troviamo infatti i ritratti segretamente custoditi dalla anziana signorina Alvina Lander del suo antico amore, mai dimenticato, e dei figli di lui che «come suoi ella amava»⁸. Le fotografie gelosamente nascoste rimangono come testimoni di una vita passata, come cimeli di una felicità promessa e poi non mantenuta. Si noti che l'anno della prima edizione di *Vexilla regis...* coincide con quello dell'uscita de *Le tre carissime*⁹ dove troviamo la prima incur-

⁷ La novella esce per la prima volta sul periodico «L'Italia» sul numero di agosto-settembre 1897 per poi confluire nella raccolta *Il viaggio*, XII volume delle *Novelle per un anno* (Bemporad, 1928) dove appare fortemente ritoccata: cfr. *Il viaggio – Nota filologica* a cura di R. Morace in *Novelle per un anno*, vol. IV, 2023, Milano, Oscar Moderni Mondadori, 2023, pp. 691-708.

⁸ Ivi, p. 279.

⁹ *Le tre carissime* esce su «La domenica italiana» del 29 agosto 1897; riedita

sione del ritratto pittorico delle tre sorelle Marùccoli¹⁰, in disperata attesa di marito, che anticipa un altro trio, tutto femminile, composto dalla moglie, dalla vecchia amante e dalla più giovane e ultima amata che in *Tutt'e tre* si ritrova unito a piangere la morte dell'amato e defunto barone davanti al suo stesso ritratto.

La Baronessa fu la prima a scorgere quel ritratto, e prese a piangere prima con lo stomaco, sussultando. Non potendo parlare, mentre l'assessore leggeva gli articoli del codice, urtò col gomito Nicolina, che le stava accanto. Come questa si voltò a guardarla e, seguendo gli occhi di lei, scorresse anch'ella il ritratto, gittò un grido acutissimo e proruppe in un pianto fragoroso. Allora anche la Baronessa e Filomena non poterono più contenersi, e tutt'e tre, con le mani nei capelli, davanti all'assessore sbalordito, levarono le grida, come il giorno della morte¹¹.

L'introduzione di tale elemento tematico all'interno della narrazione pirandelliana si inserisce nelle riflessioni riguardo la fisiognomica, maggiormente in auge a fine Ottocento secondo cui «i volti potevano svelare i più riposti misteri della psiche, osservare un ritratto fotografico [...] appariva un atto pericoloso, passabile di portare a scoprire nascoste verità su un individuo (ovvero, cogliere il fondo dell'animo umano)»¹².

Se il ritratto pittorico si lega anche all'attività artistica privata e creativa di Pirandello, quello fotografico si carica di tensioni psicologiche, diventando doppio perturbante o reliquia del passato. Nonostante la scarsa passione dell'autore per la fotografia come tecnica, essa occupa uno spazio significativo nella sua narrativa, dove rivela verità scomode, accentua il dolore del vivere e sovverte l'apparente oggettività dell'immagine. Cangiante sarà infatti il valore simbolico assunto dai primi piani fotografici nelle novelle.

in Luigi Pirandello, *Befte della morte e della vita*, Firenze, Lumachi, 1902 per poi confluire nel X volume delle *Novelle per un anno*, *Il vecchio Dio* (Bemporad, 1926).

¹⁰ «Delle tre, Carlotta, era la più bella, almeno per me; Irene, la più intelligente; Giorgina la più piacente. Il ritratto che feci di loro a gruppo, è certo la meno peggio delle cose mie. Lo esposi a Monaco, tanti anni fa, col titolo: Le tre carissime. Fu venduto e ora non so più chi lo possenga e dove sia andato a finire», ivi, p. 489.

¹¹ Luigi Pirandello, *Tutt'e tre*, a cura di M. Venturini, in Id., *Novelle per un anno*, vol. III, Milano, Oscar Moderni Mondadori, 2022, p. 13.

¹² Silvia Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, p. 37.

La prima e più immediata funzione da analizzare, impossibile da ignorare, è quella, fortemente aderente alla poetica pirandelliana, legata al tema del doppio, inteso qui come duplicato del protagonista. In più di un'occorrenza troveremo il medesimo meccanismo narrativo che vede il personaggio trovare, attraverso l'osservazione di una fotografia di una persona "altra" (spesso antagonista), una sorta di specchio rivelatore capace di far luce sulla miseria, sulla buia solitudine, sull'angoscioso vuoto interiore che caratterizza la sua esistenza.

È quello che capita ad Anna, protagonista della novella *Con altri occhi* (1901)¹³ che ritrova, in apertura del testo, una vecchia foto della prima moglie del marito, ora morta suicida. La visione, o meglio l'osservazione ripetuta, che diventa una vera e propria interrogazione ossessiva, di questo testimone fotografico, scatena in lei una rabbiosa gelosia. Anna non si riconosce inizialmente in questo suo doppio, anzi detesta scoprire che la defunta fosse così dissimile da lei tanto da non sopportare la vista di quell'immagine da cui però non riesce a staccarsi:

Esaminandone il volto, Anna notò subito quanto dissomigliasse dal suo; e le sorse a un tempo dal cuore la domanda, come mai il marito che aveva amato quella donna, quella giovinetta certo bella per lui, si fosse poi potuto innamorare di lei così diversa. [...] E Anna ebbe quasi dispetto della bontà umile e vera che quei lineamenti esprimevano, e quindi un moto di repulsione e di ribrezzo, sembrandole a un tratto di scorgere nello sguardo di quegli occhi la medesima espressione degli occhi suoi allorché, pensando al marito, ella si guardava nello specchio, la mattina, dopo essersi acconciata¹⁴.

Questo sentimento così perturbante sarà poi destinato a evolvere nel finale quando la protagonista, tornando a guardare attentamente la stessa fotografia, avvertirà una vicinanza, quasi una sorellanza, nei confronti di quella donna che aveva erroneamente visto come una rivale ma che invece riconosce come suo complementare e speculare doppio in quanto nella vita terrena aveva anche lei vissuto il suo stesso senso di solitudine.

¹³ Il testo esce per la prima volta su «Il Marzocco», VI, 30, 28 luglio 1901; poi in *Erma bifronte*, e ne *La mosca*, quinto volume delle *Novelle per un anno* (Bemporad, 1923).

¹⁴ Luigi Pirandello, *La Mosca*, a cura di R. Morace, in Id., *Novelle per un anno*, vol. II, Milano, Oscar Moderni Mondadori, 2021, p. 299.

Riaccese il lume e di nuovo, contemplando l'immagine, fu attratta dall'espressione di quegli occhi. Anche lei dunque, davvero, aveva sofferto per lui? anche lei, anche lei, accorgendosi di non essere amata, aveva sentito quel vuoto angoscioso?

– Sì? sì? – domandò Anna, soffocata dal pianto, all'immagine.

E le parve allora che quegli occhi buoni, intensi di passione, la commiserassero a lor volta, la compiangessero di quell'abbandono, del sacrificio non rimeritato, dell'amore che le restava chiuso in seno quasi tesoro in uno scrigno, di cui egli avesse le chiavi, ma per non servirsene mai, come l'avar¹⁵.

L'analisi della novella appena citata si dimostra particolarmente interessante proprio perché il ritratto fotografico ha, nello svolgimento della trama, un ruolo centrale tanto da attraversare molte delle principali funzioni narrative che poi ritroveremo anche nelle novelle successive.

Emerge qui, infatti, un ulteriore aspetto che caratterizza l'elemento diversificandolo da quello pittorico¹⁶: l'immagine impressa che raffigura spesso un defunto o una presenza lontana che torna da un passato rimosso, omesso o a volte anche sconosciuto, viene quasi sempre ritrovata per caso, in maniera del tutto fortuita, andando a definirsi come oggetto segreto che dal passato torna a vigilare sul presente.

Quando invece la fotografia è incorniciata, quindi esposta apertamente alla vista di tutti, esibita allo sguardo altrui, è sempre inserita all'interno di una cornice povera, come la «volgare cornice di rame» descritta in *Pena di vivere così*, oppure il «ritrattino ingiallito appeso alla parete [...] in una modesta cornicetta di rame» de *La maestrina Boccarmè*, qualificando quindi interni piccolo-borghesi, molto modesti e ben lontani dal salotto di Don Liborio di verghiana memoria arredato con i ritratti di famiglia appesi alle pareti¹⁷.

¹⁵ Ivi, p. 304.

¹⁶ Si veda per esempio quanto notato da Ceserani sulla funzione del ritratto pittorico in *Tutt'e tre* dove: «il motivo del ritratto di un morto che entra in un rapporto attivo con i viventi compare, in versione comico-grotesca, anche nella novella *Tutt'e tre* (1913). Si tratta di un ritratto pittorico, appeso nella sala del municipio: alla vista del ritratto del barone don Francesco di Paola. Vivono, tutt'e tre le donne da lui amate, nel corso della cerimonia del matrimonio della più giovane fra loro, scoppiano in un grande pianto luttuoso»: Ceserani, *L'occhio della medusa*, cit., p. 161.

¹⁷ Cfr. Irene Gambacorti, *Ritratti verghiani*, in *Letteratura e fotografia I*, a cura

La fotografia (diversamente dal dipinto) in Pirandello rimanda ad una particolare sfera intima del personaggio e viene caricata di una forte componente disturbante tanto che, nel momento in cui irrompe nella narrazione, rimane a ossessionare, minandola, l'apparente e fittizia tranquillità di chi la trova. In particolare, si registra il ricorrere all'elemento della foto raffigurante il volto in primo piano di un uomo amato in passato e mai dimenticato dalle protagoniste pirandelliane. Questa immagine analogica inganna e mente, in realtà, ai patetici personaggi femminili che invece la conservano scrupolosamente e con gelosia¹⁸. In Pirandello, quindi, la fotografia diventa portatrice di un messaggio menzognero. L'autore rovescia e nega, ancora una volta, il valore documentario attribuito all'arte fotografica privandola di dignità artistica e informativa. Ciò che invece permette lo svelamento del rimosso è l'occhio di chi guarda che cambia nel corso della narrazione arrivando ad imparare ad osservare l'immagine stampata in maniera più veritiera e quindi disturbante.

Dall'analisi emerge, infatti, l'assenza di un rapporto dialettico tra utilizzo metaforico della fotografia, intesa come fissazione del reale, e rappresentazione della realtà, approccio che ben si allinea alla poetica dell'autore girgentino intenta a narrare non l'oggettività del vero ma la discrasia esistente tra le vane illusioni dai personaggi e il gioco distruttivo della vita che le disintegra. Il

di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2007, p. 144: «La foto nel primo capitolo dei Malavoglia è l'indice dell'estraneità di 'Ntoni all'ambiente paesano e della sua devianza dalle norme che ne regolano la vita. La fotografia è cosa da signori, cittadina, borghese». Sul rapporto tra Verga e la fotografia si veda anche: Giuseppe Sorbello, *Due scrittori davanti all'obiettivo: Capuana e Verga*, in *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, a cura di S. Albertazzi e F. Amigoni, Roma, Meltemi, 2008, pp. 15-30.

¹⁸ Cfr. quanto notato da Simona Costa a proposito di *Spunta un giorno*: «Presente/assente è qui il volto maschile, sconciato da uno spillone in una fotografia dall'irrisoria aria spavalda: rivisitazione dell'invece molto amato ritrattino ingiallito di *La maestrina Boccarmè* (1899-1900; in *Tutt'e tre*), a sua volta debitore di quel ritratto con altrettanto amore conservato da Alvina Lander in *Vexilla regis...*, il cui imperituro attaccamento all'antico amante prefigurava, per via grottesca, la ben più distesa e patetica storia della maestrina»: Simona Costa, *Introduzione*, in Pirandello, *Novelle per anno*, vol. IV, cit., p. XVIII. Si ricorda anche un altro ghigno beffardo stampato sul «ritrattino piccolo piccolo di Cosimo Taddei» nascosto in un ciondolo portafoto a danno del goffo Bartolino Taddei, protagonista de *La buon'anima*, perseguitato dal defunto e mai dimenticato primo marito della moglie Lina.

volto fissato in una fotografia interessa Pirandello non in quanto forma statica detentrica di verità assoluta e oggettiva ma al contrario in quanto oggetto contraddittorio capace di fissare una verità solo momentanea e quindi perennemente sconfessabile.

Il ritratto fotografico assume un profondo significato metaforico, fungendo da ancoraggio a un'identità e a un'epoca perdute e da specchio delle illusioni infrante nella novella *Musica vecchia*.

Il testo presenta la figura di Margherita «la fanciulla tanto, tanto bella, esimia sonatrice d'arpa: quella vecchietta incuffiata, rinsecchita del ritratto...»¹⁹. Di lei, il protagonista Icilio Saporini, maestro di musica ultraottantenne, osserva con profonda malinconia la sua trasformazione. Tuttavia, l'oggetto che concentra la sua attenzione e il suo affetto è il ritratto fotografico che diviene al contempo rappresentazione visiva e metafora della memoria di ciò che è stato, di un passato idealizzato, contrapposta al flusso inesorabile della vita che deforma e muta. Saporini, osservando il ritratto, si aggrappa a un'immagine di Margherita che non è più attuale ma quella di un tempo in cui la bellezza, la musica e i suoi ideali risorgimentali avevano ancora senso.

Concludo spostando, sinteticamente, l'indagine dal *corpus novellarum* al consistente epistolario pirandelliano dove è possibile rinvenire numerose tracce che dimostrano l'interesse del giovane Pirandello nei confronti della pratica fotografica, in voga già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Le lettere ai famigliari, inviate durante gli anni degli studi tra Palermo, Roma e poi Bonn²⁰, sono costellate da continui riferimenti alle

¹⁹ Luigi Pirandello, *Dal naso al cielo*, a cura di F. Tomassini, in Id., *Novelle per un anno*, vol. III, cit., p. 279.

²⁰ L'autore scrive da Bonn ai suoi famigliari il 21 ottobre 1889: «Oh quante grazie, quante grazie vi debbo, o miei cari, pel gentil regalo ricevuto stamani: le due grandi fotografie! Regalo più gradito e più grande non avreste potuto farmi! Il fotografo, a dir vero, non vi trattò del tutto male, se bene avrebbe potuto trattarvi assai meglio. [...] Molto gentil pensiero fu il tuo, papà mio, di tenermi presso Te rappresentato nel mio povero libro – io ho baciato mille volte a rendimento di grazie la tua immagine, che è pur la più tradita, insieme a quella d'Innocenzo, da fotografo. [...] Innocenzo intanto, povero fratello mio, pare un chierichetto afflitto, il primo giorno che si sia spogliata la veste. A guardargli però la mano che tien chiusa sul petto, assume come per incanto un'aria tra la stizza e la rabbia, e par che voglia allungare un cazzotto al fotografo, che macchina di nascosto (bestia appiattata) una

fotografie che lo scrittore si scambia con il padre, la madre, i fratelli e le sorelle a conferma di come alla fine dell'Ottocento, Pirandello avesse una consolidata dimestichezza con il ritratto fotografico cui lui stesso conferisce valore affettivo e nostalgico²¹. Le critiche di Pirandello, dai toni spesso sarcastici, sono il più delle volte rivolte agli inabili fotografi più che alla pratica fotografica in sé.

Toni malinconici legati a descrizioni di fotografie torneranno costanti nelle lettere che l'autore invia al figlio Stefano partito volontario per il fronte durante la Prima guerra mondiale (1915-1916), poi fatto prigioniero dagli austriaci, internato prima a Mauthausen e, dopo Caporetto, a Plan, in Boemia.

Le lettere firmate dal padre sono piene di apprensione e di tormento soprattutto quando le notizie di Stefano tardano ad arrivare. Costante ricorre però il riferimento alle (poche) fotografie che il figlio riesce ad inviare, caricate di valenza affettiva e memoriale.

Chiudo citando le esemplificative parole usate dall'autore nel descrivere le foto raffiguranti Stefano che diventano ritratti parlanti, molto simili a quelli incontrati nella sua narrativa breve, dai quali cerca di trarre consolazione:

calunnia. Glie l'avessi dato, gliel'avessi dato! Innocenzo mio...

Giovanni poi, il figlioccio mio, pare fatto d'un legno, che sospiri – cosa non naturale, a dir vero; ma tutto è possibile ai fotografi, anche questo. Non ha limiti la potenza di queste bestie nella trasformazione delle immagini. Adone, per loro, in un momento, in men che sto dirlo, si cangia in Fauno, e viceversa, un Fauno in Adone. Povero Giovanni mio, sei tutto un sospiro, ma anche così sei bello! La Mamma mi piace molto di più nella fotografia a solo. La recensione è fatta» si cita dall'edizione digitale Luigi Pirandello, *Epistolario 1886-1890*, vol. I, a cura di C. Pisani, Milano, Mondadori, 2024, <<https://www.pirandellonazionale.it/epistolario/epistolario-parte-1/>> (ultima consultazione 27 giugno 2025). Pisani indica che la fotografia cui si fa riferimento nella lettera «formato Salon fu scattata dal fotografo di Girgenti Salvatore Grita».

²¹ D'altronde non bisogna dimenticare che la fotografia deve in buona parte il suo iniziale successo proprio al ritratto fotografico e al «desiderio diffuso in tutte le classi sociali di possedere una precisa e duratura immagine del proprio aspetto, nonché al bisogno di conservare una traccia fisica dell'esistenza dei propri cari. [...] Senza l'affermazione del ritratto fotografico, la fotografia non sarebbe diventata l'invenzione che conosciamo e che quotidianamente pratichiamo»: Diego Mormorio, *Leonardo Sciascia e la fotografia*, in Leonardo Sciascia, *Sulla fotografia*, a cura di D. Mormorio, Milano-Udine, Mimesis, 2021, p. 18.

Roma, 23. X. 1915

Stefanuccio mio

abbiamo letto nel bollettino iersera l'annuncio dell'avanzata generale sul fronte dell'Isonzo da Caporetto al mare, figùrati con quale trepida ansia pensando a te! Non posso esprimerti in quale stato d'animo mi trovo, gli sforzi continui che faccio su me stesso per tenermi su in mezzo al contrasto delle supposizioni, al turbinio delle immagini che m'assaltano e che subito discaccio! Che n'è di te, figliolo mio? [...]

Cento domande mi faccio, e altra risposta non posso ottenere che il caro riso che tu mi rivolgevi, figliuolo mio, dalla fotografietta acclusa nella tua lettera del 16, ricevuta stamani. Questo tuo sorriso, che non so staccarmi dagli occhi, mi dice di sperare, e io spero, Stefanuccio mio, voglio sperare che non ti sia accaduto nulla, che se anche tu abbia preso parte all'azione, sia uscito incolume; sì, sì, perché oh Dio che sarebbe allora di me? Non voglio, non posso pensarlo!

Roma, 28. VII. 1916

Stefanuccio mio,

è un anno oggi che sei partito da Macerata per il fronte; è un anno che non ti vediamo più; eppure oggi, proprio oggi, a un anno preciso di distanza, t'abbiamo riveduto per la felice coincidenza dell'arrivo della tua lettera del 1° luglio, che ci recava, senza sapere il giorno che sarebbe arrivata, la lietissima sorpresa di una tua fotografietta. Puoi bene immaginare quale gioja è stata per tutti noi! Sei un poco dimagrato, ma poco; hai di nuovo i tuoi cari capellacci lunghi; studii e fumi, sdrajato sul tuo lettuccio da campo. E abbiamo notato che il lettuccio è buono, che la baracca è buona, linda, comoda; che hai un buon lavabo, anche con la boccetta dell'*Odol*. Insomma... Tu non puoi amarla certo, codesta tua baracca; ma ora la amiamo noi un pochino per te, pensando ch'essa t'ha ospitato e ti ospita molto meglio, molto più comodamente di quanto avessimo supposto. Sì. E perché diventerà d'ora innanzi ospizio nostro, del nostro pensiero che, con questa fotografietta, ha quasi acquistato gli occhi per vederti dove stai, il lettuccio su cui dormi²².

Il ritratto fotografico, lungi dall'essere semplice riproduzione mimetica, si rivela dunque in Pirandello una metafora potente e ambigua, capace di incarnare le tensioni tra apparenza e verità, tra identità e maschera, tra fissità e trasformazione. Nelle sue

²² Il figlio prigioniero. Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918, a cura di A. Pirandello, Milano, Mondadori, 2005, rispettivamente p. 54 e pp. 138-139.

novelle come nelle lettere, l'immagine fotografica si fa simbolo di una crisi profonda della rappresentazione: cattura un istante ma tradisce la vita, irrigidisce il volto ma sfugge al senso. Così, attraverso la finzione del ritratto, Pirandello svela la finzione più ampia e radicale del personaggio, costretto in forme che non gli appartengono mai del tutto.

Giuseppe Crivella

«Il y a des mots qui sont [...] des lacs optiques»¹.

Regimi di *imagéité* ne *Le paysan de Paris*

1. Verso una fotogenia di fenomenalità irrelate

Nel suo formidabile saggio intitolato *L'excès du visible*, consacrato ad una rilettura strettamente fenomenologica del dato fotografico, Pontremoli osserva come presso alcuni autori del primo Novecento il dispositivo fotografico sia diventato quasi inconsapevolmente una sorta di vasto e destabilizzante operatore cognitivo capace in ultima analisi di influenzare profondamente il modo di lavorare la scrittura².

Si tratta, come noto, di una constatazione che ha avuto da più parti numerose anticipazioni, documentate conferme e puntuali approfondimenti: da Savinio – che già nel suo scritto su Maupassant aveva notato come la nascita del naturalismo non potesse essere rescissa dall'impatto della fotografia³ – a Ceserani⁴ e Hamon⁵, molti studiosi hanno sottolineato il notevole influsso che la fotografia ha per forza di cose esercitato in ambito prettamente letterario mostrando, come ha fatto ad esempio

¹ Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Gallimard, Paris 1953, p. 111. Da ora sempre abbreviato in nota con PP, seguito dal numero di pagina.

² Édouard Pontremoli, *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*, Millon, Paris 1996, pp. 97-104.

³ Alberto Savinio, *Maupassant e l'altro*, Adelphi, Milano 1991, p. 56.

⁴ Remo Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Bollati Boringhieri, Milano 2011, pp. 123-134.

⁵ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX siècle*, José Corti, Paris 2001, pp. 217-221.

François Brunet⁶, quanto essa di fatto abbia trasformato in maniera radicale il rapporto stesso tra lo scrittore e la lingua messa in campo.

In questo articolo a noi interessa risalire in parte verso il momento aurorale e notturno di tale incontro tra la parola e l'immagine. C'è in particolare un testo uscito nel 1926 in cui suddetta fusione si realizza in maniera sontuosamente traumatica, culminando in un esito del tutto sorprendente. Ne *Le paysan de Paris* di Aragon infatti l'idea che la fotografia possa essere annoverata tra le componenti di quella eteroclita *mythologie moderne* – su cui l'autore si diffonde nella *Préface* per circa una decina di pagine – non appare subito evidente.

Eppure la percussività e l'insistenza con cui Aragon ritorna sul problema dell'immagine all'interno dell'arte contemporanea⁷ – con un'attenzione particolare alla specificità del fatto letterario⁸ – lascia intendere quanto la fotografia fosse ormai penetrata nell'*humus* culturale di molti autori. E così, andando avanti nella lettura del testo, scopriamo che il cerebrale magma labirintico delle contrattili masse allucinogene – le quali impetuosamente attraversano le pagine de *Le paysan de Paris* – si presentano dinanzi allo sguardo di Aragon come se questo fosse «un de ces appareils de prises de vues au ralenti qui *photographient* le gracieux développement des plantes»⁹.

Mettendo in campo un procedimento di trasposizione intermediale del tutto opposto a quello che Pirandello aveva sperimentato circa un decennio prima con il romanzo *Si gira...*, l'autore francese introietta il dispositivo fotografico nei propri pro-

⁶ François Brunet, *Photography and literature*, Reaktion Books, NY 2009, pp. 54-67.

⁷ Louis Aragon, *Le paysan de Paris...*, pp. 142-143, dove si parla di *expressis verbis* di *pensée figurative*. Vale la pena riportare qui uno dei passaggi più significativi del testo, in cui l'autore immagina di assistere ad una nevicata di immagini su Parigi: «images descendez comme des confetti. Images, images, partout des image des fauteuils. Au plafond. Dans la paille des fauteuils. Dans les pailles des boissons. Dans le tableau du standard téléphonique. Dans l'air brillant. Dans les lanternes de fer qui éclairent la pièce. Neigez, images [...]. Neigez sur les tonneaux et sur les cœurs crédules. Neigez dans les cheveux et sur les mains des gens», cfr. *ivi*, p. 101.

⁸ *Ivi*, pp. 242-254. Si tratta della sezione finale intitolata *Le songe su paysan*, la quale rappresenta a tutti gli effetti un'anticipazione di quel *Traité du style* che Aragon pubblicherà due anni più tardi.

⁹ *Ivi*, p. 59. Corsivi nostri.

cessi psichici facendo delle immagini che imperversano nel suo testo una camera oscura di aberranti deragliamenti mentali di cui egli riesce ad essere al tempo stesso la travagliata latitudine di manifestazione e il solerte, seppur disorientato, compulsatore.

Proprio la ricerca ostinata di tale disorientamento diventa nella pratica di scrittura messa in campo da Aragon in questo romanzo il cardine mobile intorno al quale far ruotare in maniera assolutamente originale la sequenza dei vari quadri e delle varie “stazioni” in cui si sviluppa la narrazione. Questa infatti, sulla base di quanto afferma lo stesso Aragon verso la fine dello scritto, non possiede e non può possedere una logica intrinseca di svolgimento¹⁰, ma deve piuttosto assecondare un movimento di accumulo e quasi di inanellamento infinito di immagini, le quali diventano il nucleo felicemente instabile di una scrittura che si propaga per *germination*¹¹, ovvero secondo una pluralità multidirezionale di segmenti diegetici i quali vengono ad affiancarsi l'uno all'altro attraverso una serie interminabile di imprevedibili raccordi alogici.

Aragon in questo senso è uno dei surrealisti più lucidi e consapevoli. Sempre nelle battute finali del testo in questione egli infatti si sofferma su tali aspetti di tecnica narrativa, delineando una precisa teoria dell'immagine che riteniamo opportuno analizzare brevemente. L'autore inizia la propria meta-critica¹² spargliando una coppia ordinata di opposizioni che nel suo discorso vengono riscritte secondo una nuova matrice di declinazione incrociata. Per arrivare a tale esito però Aragon deve ricorrere ad una raffinatissima *métaphore filée*¹³ che è bene riportare in parte qui. Scrive dunque l'autore de *Le Paysan*:

la sphère de la *notion* est pareille au fond de la mer. Elle s'enrichit, elle s'exhausse *des stratifications dues au mouvement même de la pensée*,

¹⁰ Ivi, pp. 234-237.

¹¹ Ivi, p. 231.

¹² Ci permettiamo di riprendere qui un termine tecnico proprio della filosofia postkantiana, che però ci sembra adeguato ad illustrare il procedimento di auto-interpretazione messo in campo da Aragon nella sezione conclusiva del *Paysan*.

¹³ Per questa espressione rimandiamo naturalmente al celebre articolo Michel Riffaterre, *La métaphore filée dans la poésie surréaliste*, «Langue Française», *La Stylistique*, 1969, n. 3, pp. 46-60.

et dans ses bancs elle englobe des trésors, des navires, des squelettes, tous les désires égarés, les volontés étrangères. Le bizarre chemin suivi par ce médaillon que donna dans la nuit une main blanche, d'une boutique éclatante dans un paysage de brume et de musique jusqu'à ce sédiment blond où il voisine avec une méduse et les agrès vaincus de quelque anonyme Armada. *La notion est aussi le naufrage de la loi*, elle est ce qui la déconcerte. Elle m'échappe où je l'atteins. *J'ai peine à m'élever au particulier. Je m'avance dans le particulier. Je m'y perds*. Le signe de cette perte est toute la véritable connaissance, tout ce qui m'est échu de la véritable connaissance¹⁴.

Si tratta di un passaggio alquanto denso e problematico. Fulcro del brano è senza dubbio quell'idea di *notion* che in questo contesto viene privata di ogni coloritura di stampo meramente razionale¹⁵. Essa è qui semplicemente un iperonimo complesso, il quale viene tratteggiato nella sua gravidanza semantica unicamente attraverso un fitto assieparsi di figure disparate che invece di chiarirne il senso lo sfocano, aumentandone così a dismisura il potere di soffusa evocatività.

Ciò che appartiene alla *notion* si oppone pertanto ad ogni idea di legge, ovvero di norma prestabilita e predeterminata, la quale viene menzionata in tale passaggio unicamente per essere condotta verso il punto del proprio definitivo naufragio. Declinata secondo questa nuova e inedita traiettoria esplicativa, la *notion* perde ogni carattere di astrattezza per diventare un plastico coacervo di lacerti erranti al centro di un proteiforme viluppo d'anchilosati emblemi ove l'occhio del poeta non può che brancolare senza costruito.

Ecco quindi, in seconda battuta, ciò che rende comprensibile il richiamo al *particulier*: questo esonda al di fuori di ogni quadro categoriale precostituito per generare ogni volta da capo un proprio piano di auto-esposizione. La *notion* per Aragon è un coagularsi di eterogenei dettagli disorganici che inopinatamente vengono in primo piano assediando senza tregua lo sguardo e il pensiero dello scrittore e del lettore. Il *particulier* pertanto non appartiene più in alcun modo ad una coesa intelaiatura logica

¹⁴ PP, p. 242. Corsivi nostri.

¹⁵ Per questo termine rimandiamo a Hans Blumenberg, *Prefigurazione. Quando il mito fa la storia*, Morcelliana, Brescia, 2018, p. 54.

all'interno del quale esso debba occupare un ruolo e un posto preliminarmente decisi.

Al contrario, ora esso abita e designa il concentrico sistema di soglie a partire dalle quali si assiste ad un tortuoso irradiarsi di punti di catastrofe nel cui vaneggiante gorgo sprofonda l'atto stesso della visione. È quindi proprio a questo punto che, poco oltre rispetto all'estratto riportato, Aragon fa intervenire strategicamente la nozione di immagine, situandola senza mezzi termini nel contesto specifico del movimento fondato da Breton nel 1924 e di cui l'autore de *Le Paysan* aveva assimilato in parte i dettami¹⁶. Ecco cosa scrive il poeta de *Les yeux d'Elsa*:

le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses: car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers. Et il y a pour chaque homme une image à trouver qui anéantit tout l'Univers¹⁷.

L'immagine si profila ora a tutti gli effetti come l'unico strumento capace di accedere all'interno di una riposta e inapparente falda ontologica senza la pretesa di insufflarvi surrettiziamente un ordine che sarebbe del tutto estrinseco e incongruo in relazione a ciò che in essa si dà. A tal proposito l'autore de *Le Paysan* è molto chiaro e diretto: in questa zona ove domina la *notion* l'immagine funziona in maniera tale da mettere in scacco – e quindi disinnescare – tutte le forme volgari di conoscenza¹⁸.

¹⁶ Rimandiamo alle puntuali analisi contenute in Franco Rella, *Limina. Il pensiero e le cose*, Feltrinelli, Milano, 1987, pp. 130-133.

¹⁷ PP, pp. 82-83. Corsivi di Aragon.

¹⁸ Ivi, p. 243. Tra coloro che in maniera più nitida hanno colto le peculiarità di questo metodo c'è senza dubbio Caillois, il quale nel suo splendido *Vocabulaire d'esthétique*, redigendo proprio il lemma *image*, offre una disamina impeccabile del procedimento messo in campo da Aragon: «d'ornement qu'elle était, [l'image] devint arcane, oracle et charme. Une promotion si décisive dans son office inclinait à exaspérer un peu son caractère accoutumé, afin de la rendre visiblement digne d'une fonction sublime et nouvelle [...]. Vouée à ce destin superbe, c'était bien le moins que l'image marquât d'éclatante façon qu'elle n'avait rien de commun avec les discours ordinaires par lesquels les mortels expriment leurs idées, leurs sentiments, leurs émotions et chaque détail banal de leur vie quotidienne. Le mystère devenait de rigueur et je ne sais quelle obscurité sacrée», Roger Caillois, *Babel précédé de*

Nell'indisciplinato proiettarsi del *particulier* – ovvero di ciò che ormai qui possiamo interpretare in accezione quasi etimologica come febbrili *particules* del reale – sul pietrificato proscenio della coscienza, l'immagine irrompe silenziosa e s'impone non tanto secondo i termini di una forma omogeneizzante¹⁹, quanto piuttosto con in caratteri di un'irrazionale forza mimetica in grado di intrudersi felpata e sinuosa nella vibratile intelaiatura di questi detriti sconnessi e spesso inoggettivabili.

L'inoppugnabile evidenza della loro corposa concretezza materiale viene a coniugarsi con l'evanescenza inquieta attraverso la quale quelle stesse *particules* di realtà formicolano, apparendo nel medesimo tempo ostinate e svanenti dinanzi all'occhio demente²⁰ che le scruta o, meglio, se ne intride traslitterandole in un algebrico delirio di asintattici gangli figurali, appartenenti *in toto* alle frananti geometrie dell'ipnagogico, dove lo scrittore assume le sembianze di uno strano mistico sinistramente attratto da una sorta di traslucida melma psichica.

A quest'ultimo non resta che rendere sempre più acuta la propria vista attendendo in ultimo il frangente in cui tali sciami di *particules* finiranno con il calcinarsi fino a diventare ora simili a crisalidi sepolte sotto le sabbie di clessidre infrante, ora affini a liquide diatomee di immateriali conflazioni fosfeniche in grado di tracciare le coordinate incerte e mutevoli di una necropoli apocrifia nel cui perimetro la lingua non smette di rigenerarsi sotto l'aspetto di una raggelante insonnia, dal cui centro si distaccano esangui scorie di una visionarietà lieve e segreta, fitta e incessante.

L'ipotesi da cui siamo partiti e che pone al centro della scrittura di Aragon il modello del dispositivo fotografico trova a nostro giudizio una prima conferma già nel magnifico capitolo d'apertura – risalente, come noto, al 1924 – intitolato *Le Passage de l'Opéra*.

Qui l'autore trasforma fin dalle prime battute la pagina in un convulso succedersi di folgoranti istantanee, le quali hanno

vocabulaire d'esthétique, Gallimard, Paris, 1978, pp. 65-66. Inutile dire che Caillois nel prosieguo del discorso muove anche delle vibranti critiche a tale idea di scrittura.

¹⁹ Su questo cfr. ancora Rella, *Limina*..., pp. 128-129.

²⁰ PP, p. 181.

come riferimento più o meno esplicito non solo gli strumenti ottici²¹ che per forza di cose rimandano a una stretta familiarità con la macchina fotografica, ma anche le differenti tipologie di immagini che è possibile ottenere ogni volta che uno di essi viene puntato su di una porzione variamente estesa di realtà.

Chiamato direttamente in causa, per esempio, il microscopio²² fa *ex abrupto* la sua comparsa, aprendo l'immagine sul volto d'ombra di un mondo soggetto senza requie a repentini e inaspettati slivellamenti prospettici, così come a reiterati salti di scala tra piani di rappresentazione che non riescono più a convergere verso una comune linea di coordinazione. Si tratta di pagine che non possono non richiamare alla mente del lettore gli scatti di tre tra i più celebri fotografi molto prossimi agli assunti teorici propri della prima fase del Surrealismo, ovvero Karl Blossfeldt²³, Man Ray²⁴ e Jacques-André Boiffard, presso i quali sovente l'ingrandimento inaspettato di un dettaglio – a volte anche leggermente fuori fuoco – provoca un vasto capogiro percettivo dell'osservatore²⁵.

²¹ Ivi, p. 44.

²² Ivi, p. 42: «je quitte un peu mon microscope. On a beau dire, écrire l'œil à l'objectif même avec l'aide d'une chambre blanche fatigue véritablement la vue. Mes deux yeux, déshabitués de regarder ensemble, font légèrement osciller leurs sensations pour s'apparier de nouveau. Une pas de vis derrière mon front se déroule à tâtons pour refaire le point: le moindre objet que j'aperçois m'apparaît de proportions gigantesques, une carafe et un encrier me rappellent Notre-Dame et la Morgue. Je crois de voir de trop près ma main qui écrit et ma plume est une enfilée de brouillard».

²³ Non possiamo soffermarci qui su questo autore. Ci limitiamo però a segnalare gli elementi di notevole continuità tra gli scatti di quest'ultimo contenuti nella celebre raccolta *Urformen der Kunst* e questo passaggio di Aragon dedicato alla *texture* delle spugne: «éponges en bocal, éponges libres, au grain plus variable que le vent, au grain plus variable que celui de la peau des femmes, fin-fin comme une serviette nid d'abeilles, ou poreux comme les grottes sonores de la mer où s'étirent toujours des tritons coiffés d'algues vertes, éponges qui gonflez sous les chagrins de l'eau» (ivi, p. 118).

²⁴ Cfr. le osservazioni molto penetranti che Breton dedica agli scatti di Man Ray in André Breton, *Point du jour*, Gallimard, Paris, 1970, pp. 156-158.

²⁵ Si tratta di *topos* letterario che già nel corso dell'Ottocento aveva trovato un attento esaminatore: nello stupendo capitolo sul microscopio contenuto nel volume *L'insecte* Michelet trascrive le proprie sensazioni di spaesamento allorché il segmento di una zampa di ragno viene sottoposta ad ingrandimento, cfr. Jules Michelet, *L'insecte*, Hachette, Paris, 1867, pp. 113-115.

È bene soffermarsi un attimo su tale aspetto, dal momento che è possibile intercettare in esso un procedimento specifico dell'estetica novecentesca, ampiamente studiato soprattutto da Georges Didi-Huberman, che nel suo saggio consacrato all'esperienza batailleana della rivista *Documents* si concentra proprio sulla celebre fotografia di Boiffard intitolata *Papier collant et mouches*. In merito a ciò nota l'autore di *Devant l'image*:

la mouche de Bataille [...] n'était pas faite pour tromper l'œil des esthètes, mais bien pour saisir, pour pénétrer ou *dévorer nos regards de vieux enfants inquiets*. La mouche de Bataille était là pour s'agglutiner à nous: apparaissante, trop proche, faisant presque de notre chair une proie pour l'image. Dans le dernier numéro de *Documents*, l'auteur d'*Histoire de l'œil* a fait accompagner son texte de pattes de mouche démesurément agrandies, en sorte qu'elles apparaissent, sur la page de la revue, aussi grandes que nos propres doigts posés sur le papier. Puis, aux squelettes agglutinés de Santa Maria della Concezione, à Rome, fait écho le célèbre papier tue-mouche photographié par Boiffard: corps écrasés sur leur propre piège – ce lieu tactile qui les capture, les fixes, les défigure – cadavres emmêlés, adhérents entre eux, poisseux à notre regard²⁶.

L'occhio dell'osservatore è divorato da ciò che l'immagine gli pone dinanzi senza alcun preavviso, risucchiandolo in un vorticoso limbo di vischiose epifanie in cui l'occhio poco a poco sembra annegare insensibilmente, quasi arenandosi in quel necrotico scenario di reliquie mute che solcano e sommuovono il visibile fino a farne un invertebrato arabesco di ulcerati geroglifici.

2. *Imago sive conexio per disparata*

Il medesimo effetto viene raggiunto tramite il ricorso all'inedita scrittura fotografica di Aragon. Nello splendido brano richiamato all'inizio di questo paragrafo essa infatti dischiude davanti al nostro sguardo attonito microscopici universi mollemente attraversati da ineffabili movenze sospese tra il larvale e il letargico, veicolanti nella loro snervante ripetitività il precipitato di processi biomorfi sconosciuti e mostruosi, i quali consen-

²⁶ Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Minuit, Paris, 1998, p. 30.

tono di metterci in contatto con il fenomeno della fagocitosi²⁷.

Ecco allora dispiegarsi una ricca panoplia di grumi di cellule che, mosse da una forza anonima e assimilabile ad una sorta di incontenibile cannibalismo micro-organico, ingeriscono piccole ma affollate colonie di batteri, brandelli sparsi di altre cellule morte, virus e residui amorfi di materiale vivente. In egual modo vibrioni e forme microbiche si dibattono furiosamente nella camera oscura di questa scrittura tramutatasi a tutti gli effetti in un ambiente sensoriale multiforme²⁸, intimamente travagliato da infinitesime vertigini di onirismo²⁹, le quali dilaniano lo sguardo e perturbano sottilmente la visione adibendola a vero e proprio *taumatropio*³⁰.

Aragon arriva quindi ad elaborare una sorta di policentrica *schizografia*³¹, in seno alla quale il piano di *monstration*³² di quanto si offre all'occhio concretesce spiralicamente su se stesso lasciando proliferare illimitatamente delle zone di interpenetrazione forzata ed epicentri di agglutinazione incrociata tra risacche di nuclei figurali reciprocamente repulsivi. Osserva in merito a ciò Aragon: «là où se poursuit l'activité la plus équivoque des vivants, l'inanimé prend parfois un reflet de leurs plus secrets mobiles»³³.

Siamo così esposti a ciò che Pontremoli denomina *cosmophanie du photographique*³⁴ o, per dirla in maniera forse più precisa, a ciò che potremmo chiamare la *chaosmophanie* di un visibile momentaneamente rappresosi in un'immagine-sincope³⁵, le cui controverse logiche di capillare (dis)articolazione en-

²⁷ PP, p. 43.

²⁸ Per questo termine tecnico cfr. Jonathan Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino, 2013, p. 27.

²⁹ Marion van Renterghem, *Mots de passe et de passages*, in «Europe. Revue Littéraire Mensuelle», *Aragon Romancier*, 1989, pp. 37-39.

³⁰ Crary, *Le tecniche dell'osservatore...*, p. 109.

³¹ Riprendiamo questo termine da Breton, *Point du jour...*, p. 96. Anche se nel testo non compare il nome di Aragon, va detto che molte osservazioni dell'autore in merito allo stato della poesia surrealista possono essere riferite alla scrittura de *Le Paysan*.

³² Per questo lemma cfr. ancora Pontremoli, *L'excès du visible...*, p. 130.

³³ PP, p. 20.

³⁴ Pontremoli, *L'excès du visible...*, p. 63.

³⁵ Su questo cfr. Giuseppe Crivella, *Carl Einstein, Georges Bataille e Aby*

dogena riescono a condensare e far collimare molteplici regimi di *imagéité*³⁶.

Quel *particulier* a cui poco sopra si faceva riferimento in modo alquanto generico comincia ora ad acquistare una notevole pregnanza esplicativa, mostrando in azione le dinamiche di una formidabile eidetica dell'inconcettualizzabile³⁷. Per chiosare al meglio questo stato di cose ci sembra giusto lasciare la parola a Pontremoli, il quale ne propone una disamina impeccabile focalizzando i fattori essenziali di quanto enucleato finora:

la photo montre un ailleurs terrestre où l'on ne peut se rendre. Une contrée exotique. Pourtant le bord inaccessible n'est pas d'une autre nature que ce côté-ci du paysage tangible où je me tiens. Le mystère photogénique porte sur la fuite de la distance, sa disparition comme sol commun, comme jointure territoriale. L'œil est privé du parcours. La vitalité du photographié ne doit rien à mon inclination. *La photo vient à moi, m'obsède, dérange mes habitudes. Elle est intrusive. Son lieu, très précisément qualifié, ne saurait prendre place dans mon espace présent. Il est une exterritorialité définie et irrécusable.* Ce visible-là ne se soumet pas à la visibilité ordinaire. Pour le voir, il a fallu dé-placer le regard, dé-payser la vision³⁸.

Se da Descartes a Hegel – per rimanere all'interno dell'ampia cornice della Modernità – quello del soggetto umano era stato un occhio metafisico³⁹ e infallibile, ora esso va invece concepito e raffigurato come un occhio meccanico ciclopico e disincarnato, spalancatosi d'improvviso sulla latitudine atopica⁴⁰ di una fenomenalità pura e pressoché ingestibile, che Aragon stesso cerca di designare con un'espressione tanto incisiva nel comu-

Warburg. *Pour une archéologie du figural*, in «Usages de la figure, régimes de figuration», L. Marin e A. Diaconu (dir.), 2017, pp. 59-61.

³⁶ Cfr. Jacques Rancière, *Le destin des images*, La Fabrique éditions, Paris, 2003, pp. 19-25. Per ovvi motivi non possiamo soffermarci qui su questa nozione così importante. Ci limiteremo pertanto a indicarne solo alcuni tratti: «[l'*imagéité*] définit un régime particulier d'articulation entre le visible et le dicible, celui au sein duquel est née la photographie et qui lui a permis de se développer comme production de ressemblance et comme art».

³⁷ Per una riflessione più ampia sulla nozione schiettamente fenomenologica di *eidos* riferito alla fotografia rimandiamo ancora a É. Pontremoli, *L'excès du visible...*, pp. 50-51 e pp. 1118-123.

³⁸ Ivi, p. 150. Corsivi nostri.

³⁹ Non a caso scrive Aragon alla fine de *Le Paysan*: «toute métaphysique est à la première personne du singulier», PP, pp. 246-247.

⁴⁰ Crary, *Le tecniche dell'osservatore...*, p. 74.

nicarne l'incontenibile energia di sconvolgimento ottico-cognitivo, quanto impregnata di un nodoso e vibrante lirismo genuinamente primo-novecentesco⁴¹: *volcan d'apparences*⁴².

Se tutto ciò che è emerso finora ha una qualche validità, possiamo a questo punto fare un passo ulteriore e dirigerci verso quella che a tutti gli effetti può essere definita come una sorta di ardita *lectio difficilior* de *Le Paysan*. Per tentare di chiarirne i termini è necessario spostare l'asse dei nostri riferimenti per interrogare l'estratto di uno scritto di Jacques Lacan. Siamo nel secondo seminario recante come sottotitolo *Le moi dans la théorie de Freud*. Ad un certo punto, riprendendo in mano le fila del discorso condotto fino a quel momento, l'autore afferma quanto segue:

j'ai essayé de forger devant vous le mythe d'une conscience sans ego, qui pourrait être définie comme le reflet de la montagne dans un lac. L'ego apparaîtrait, lui, dans le monde des objets, comme un objet, certes privilégié. La conscience chez l'homme est par essence tension polaire entre un ego aliéné au sujet et une perception qui fondamentalement lui échappe, un pur *percipi*⁴³.

L'idea che tale riflessione possa trovare degli addentellati con un'inesplicata teoria dell'immagine – e della scrittura fotografica – reperibile in maniera piuttosto diffusa nel testo di Aragon non deve sorprendere. Anche se Lacan non cita mai lo scrittore in questo passo, è nota la sua predilezione per le liriche dedicate alla figura di Elsa. Non va infatti dimenticato che nell'undicesimo seminario della metà degli anni '60 il celebre psicanalista si impegnerà in una delle letture più raffinate del *Contre-chant* aragoniano⁴⁴.

Lacan infatti aveva intuito quanto le innovazioni stilistiche approntate di volta in volta ne *Le Paysan* influissero sulle pra-

⁴¹ Per questi aspetti di novità della scrittura di Aragon cfr. A-M Amiot, *Le plagiat, soleil noir de l'écriture*, in «Europe. Revue Littéraire Mensuelle», *Aragon Romancier*, 1989, soprattutto pp. 21-24.

⁴² PP, p. 194.

⁴³ Jacques Lacan, *Le séminaire II. Le moi dans la théorie de Freud*, Minuit, Paris, 1955, p. 210.

⁴⁴ Jacques Lacan, *Le séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, Paris, pp. 23-24 e p. 89.

tiche di messa in crisi del soggetto tramite il ricorso puntuale e sorvegliato di trasversali regimi di *imagéité* volti a un'obliterazione definitiva dell'ego. Ma tali regimi di *imagéité*, pur nella loro aperta plurivocità, avevano come polo di unificazione e innesco proprio l'inedita pragmatica di una scrittura che nelle sue dinamiche di elaborazione e messa in forma dell'immagine fotografica puntava a tradursi in un dedalico arabesco di riflessi asoggettivi, fino a far cristallizzare nelle proprie infrastrutture un polipaio di portati percettivi anteriori ad ogni coscienza e da questa risolutamente rescissi.

Ciò significa quindi che tale immagine non era più interpretabile come mero *ens rationis*, ma poteva essere solo ascritta a ciò che Aragon definisce grande *mécanique pensante*⁴⁵, lasciando intravedere in quella *mécanique* la supposizione che al di là – o prima – del pensiero umano potesse esistere una sorta di imponderabile *cogito d'appareil*⁴⁶, il quale in tale contesto corrisponderebbe essenzialmente a quello del dispositivo fotografico.

Le convergenze tra gli assunti di Lacan e le posizioni di Aragon però non si fermano a questa dichiarazione di intenti finalizzata alla forclusione del dato soggettivo. Vediamo allora come prosegue il passo appena vagliato e cerchiamo di capire quali possono essere i punti di congruenza con la nostra rilettura de *Le Paysan*. Lacan prosegue dichiarando che

le sujet serait strictement identique a cette perception, s'il n'y avait cet ego qui le fait, si l'on peut dire, émerger de sa perception même dans un rapport tensionnel. Dans certaines conditions, ce rapport imaginaire atteint lui-même sa propre limite, et l'ego s'évanouit, se dissipe, se désorganise, se dissout. Le sujet est précipité dans un affrontement avec quelque chose qui ne peut être aucunement confondu avec l'expérience quotidienne de la perception⁴⁷.

L'autore procede immaginando una scena dove dell'ego non resta che una sorta di eco flebile e infinitamente prossima

⁴⁵ PP, p. 177.

⁴⁶ Gaston Bachelard, *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*, PUF, Paris, 1965, p. 16.

⁴⁷ Lacan, *Le séminaire II...*, p. 210. Corsivi nostri.

all'abolizione definitiva. Il rapporto *tensionnel* menzionato nel brano finisce col dissolverlo, inducendolo quasi ad implodere in un dilatazione nebulare di immagini che, non possedendo più alcun centro di irraggiamento unitario e univoco, gravitano nomadi in una sorta di invertebrata iconosfera in cui ognuna di esse è in fin dei conti l'astratto e deforme riverbero di tutte le altre.

Chiosando ancora le parole dello psicanalista parigino, anche a costo di forzarne un po' le posizioni, possiamo vedere quindi come egli dispieghi dinanzi a noi un enigmatico paesaggio primordiale avvolto da un labilissimo ma del tutto irriducibile alone di trasparenti simulacri, i quali fluttuano e scivolano sull'impervia e lacunosa trama del reale simili ad epilettiche emanazioni spettrali di un mondo estinto da evi immemorabili.

Di quest'ultimo le immagini affioranti dalla scrittura di Aragon sono le sibilline superstiti, sorte da una spastica maceria mentale e funzionanti come frammenti sedimentatisi al fondo di un potentissimo caleidoscopio rovesciato⁴⁸ ove essi continuano a ricombinarsi in maniera sempre variata quali anamorfiche vestigia di una percezione ormai decerebrata. Nella quattordicesima sezione della seconda parte de *Le Paysan*, consacrata al *Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont* Aragon inserisce uno dei brani più densi di risonanze assimilabili a quanto sviluppato finora sulla base degli assunti lacaniani. Lasciamo quindi la parola all'autore:

la terre est noire, je dis noire exemplairement pour signifier *de quelle nuit s'imprègne l'impersonnel à ce seuil de tous les mystères*. Chaque grain de l'espace enfin porte sens, *comme une syllabe d'un mot démonté*. Chaque atome y suspend un peu de sa croyance humaine, ici précipité. Chaque souffle. Et le silence est un manteau qui se dénoue. Voyez ce grands plis pleins d'étoiles. Le divin pose sur l'illusoire le frôlement de ses doigts déliés. Souffle sa délicate haleine à la vitre des profondeurs⁴⁹.

L'immagine finale è quella di un appannamento progressivo e inarrestabile, potremmo quasi arrivare a dire di un palpebrante ottenebramento trascendentale che poco a poco cancella tutto ciò che su quella misteriosa *vitre des profondeurs* era venuto in-

⁴⁸ PP, p. 211.

⁴⁹ Ivi, p. 206. Corsivi nostri.

consapevolmente a specchiarsi, in un'esorbitante rapsodia bianca di miraggi che per forza di cose sopravanzano e travolgono senza resto le capacità ricettive dell'occhio e del pensiero umani, la cui unica traccia qui è una sorta di impotente sillabazione ridotta ad un estenuante mormorio di parole inutile, che si slanciano verso il cielo come agonizzanti arti-fantasma.

Ciò motiva il riferimento esplicito a quell'*impersonnel* strisciante e avvolgente, nel cui alveo la notte stessa sembra in ultimo depositarsi, trasformando così il ricordo stesso dell'uomo in un'esile spoglia confusa fra i delicati ruderi di questo tremulo diorama lunare. Qui vediamo muoversi sonnambolico un occhio estroflesso dalla propria orbita e catatonicamente intento a captare attraverso la sensibilissima superficie della propria meccanica retina tentacolare gli intarsi effimeri di uno scheletrico alfabeto figurale, destinato in ultimo a riassorbirsi nell'avvilupante nereggiare di una notte senza origine e senza termine, che probabilmente corrisponde all'amnio di ogni immagine.

La nostra lettura si arresta a questo punto. Siamo tuttavia ben consapevoli che essa meriterebbe un ulteriore approfondimento sulla base di quanto Aragon scriverà in una lunga lirica qualche decennio più tardi, riprendendo da un altro punto di vista non solo il tema della *promenade somnambulique*⁵⁰ che regge e scandisce l'intera opera del 1926, ma anche e soprattutto i numerosi oggetti di scena che in essa si assiepano, a volte cupamente minacciosi altre volte ironicamente indecifrabili.

Nel 1939, con l'Europa ormai prossima al secondo conflitto mondiale, compare sul numero 23 della rivista *Le Point* – non a caso interamente dedicato al tema *Photographies anciennes* – un componimento dal titolo più che emblematico: *Le paysan de Paris chante*⁵¹. Qui la centralità della fotografia, rimasta forse un po' troppo felpata nello scritto del '26, si afferma ormai con estrema nitidezza: il poeta ritrova per caso una serie di scatti fotografici, i quali d'improvviso aprono dinanzi ai suoi occhi uno squarcio lirico tramite il quale tentare di operare un difficoltoso

⁵⁰ Ivi, pp. 183.

⁵¹ Cfr. Appendice.

recupero mnestico in cui Parigi si ricompone poco a poco secondo la sfavillante fisionomia che essa esibiva negli anni '20.

Anche in questo caso ciò che all'inizio abbiamo denominato *fotogenia di fenomenalità irrelate* genera una sorta di possente corto-circuito. Ma ora il deragliamento non avviene più verso una sfuggente dimensione di surrealtà, quanto piuttosto verso il preciso realismo di un passato che ormai sembra perduto per sempre. Come in forza di un paradossale contraccolpo, la fotografia ritorna così a collocarsi in un alveo intensamente e dolorosamente umano e ciò accade proprio nel frangente storico in cui l'ultima immagine dell'uomo rischiava di essere quella della più feroce bestialità posseduta e mossa soltanto da un'inappagata sete di sterminio.

APPENDICE

Le paysan de Paris chante

I

Comme on laisse à l'enfant pour qu'il reste tranquille
Des objets sans valeur traînant sur le parquet
Peut-être devinant que l'alcool me manquait
Le hasard m'a jeté des photos de ma ville
Les arbres de Paris ses boulevards ses quais

Il a le front chargé d'un acteur qu'on défarde
Il a cet œil hagard des gens levés trop tôt
C'est pourtant mon Paris sur ces vieilles photos
Mais ce sont les fusils des soldats de la Garde
Si comme ces jours-ci la rue est sans auto

L'air que siffle un passant vers soixante dut plaire
Sous les fers des chevaux les pavés sont polis
Un immeuble m'émeut que j'ai vu démoli
Cet homme qui s'en va n'est-ce pas Baudelaire
Ce luxe flambant neuf la rue de Rivoli

J'aime m'imaginer le temps des crinolines
Le Louvre étant fermé du côté Tuileries
Par un château chantant dans le soir des soieries

Les lustres brillaient trop à minuit pour le spleen
Le spleen a la couleur des bleus d'imprimerie

Il se fait un silence à la fin des quadrilles
Paris rêve et qui sait quels rêves sont les siens
Ne le demandez pas aux académiciens
Le secret de Paris n'est pas au bal Mabille
Et pas plus qu'à la Cour au conseil des Anciens

Paris rêve et jamais il n'est plus redoutable
Plus orageux jamais que muet mais rêvant
De ce rêve des ponts sous leurs arches de vent
De ce rêve aux yeux blancs qu'on voit aux dieux des fables
De ce rêve mouvant dans les yeux des vivants

Paris rêve et de quoi rêve-t-il à cette heure
Quelle ombre traîne-t-il sur sa lumière entée
Il a des revenants pis qu'un château hanté
Et comme à ce lion qui rêve du dompteur
Le rêve est une terre à ce nouvel Antée

Paris s'éveille et c'est le peuple de l'aurore
Qui descend du fond des faubourgs à pas brumeux
Ils semblent ignorer ce qui déjà les meut
L'air a lavé déjà leurs grands fronts incolores
Des songes mal peignés y pâlisent comme eux

Qui n'a pas vu le jour se lever sur la Seine
Ignore ce que c'est que ce déchirement
Quand prise sur le fait la nuit qui se dément
Se défend se défait les yeux rouges obscène
Et Notre-Dame sort des eaux comme un aimant

Qu'importe qu'aujourd'hui soit le Second Empire
Et que ce soit Paris plutôt que n'importe où
Tous les petits matins ont une même toux
Et toujours l'échafaud vaguement y respire
C'est une aube sans premier métro voilà tout

Toute aube est pour quelqu'un la peine capitale
À vivre condamné que le sommeil trompa
Et la réalité trace avec son compas
Ce triste trait de craie à l'orient des Halles
Les contes ténébreux ne le dépassent pas

Paris s'éveille et moi pour retrouver ces mythes
Qui nous brûlaient le sang dans notre obscurité
Je mettrai dans mes mains mon visage irrité
Que renaisse le chant que les oiseaux imitent
Et qui répond Paris quand on dit liberté

II

C'est un pont que je vois si je clos mes paupières
La Seine y tourne avec ses tragiques totons
Ô noyés dans ses bras nouveaux comment dort-on
C'est un pont qui s'en va dans ses loges de pierre
Des repos arrondis en forment les festons

Un roi de bronze noir à cheval le surmonte
Et l'île qu'il franchit a double floraison
Pour verdure un jardin pour roses des maisons
On dirait un bateau sur son ancre de fonte
Que font trembler les voitures de livraison

L'aorte du Pont Neuf frémit comme un orchestre
Où j'entends préluder le vin de mes vingt ans
Il souffle un vent ici qui vient des temps d'antan
Mourir dans les cheveux de la statue équestre
La ville comme un cœur s'y ouvre à deux battants

Sachant qu'il faut périr les garçons de mon âge
Mirage se leurraient d'une ville au ciel gris
Nous derniers nés d'un siècle et ses derniers conscrits
Les pieds pris dans la boue et la tête aux nuages
Nous attendions l'heure H en parlant de Paris

Quand la chanson disait Tu reverras Paname
Ceux qu'un œillet de sang allait fleurir tantôt
Quelque part devant Saint-Mihiel ou Neufchâteau
Entourant le chanteur comme des mains la flamme
Sentaient frémir en eux la pointe du couteau

Depuis lors j'ai toujours trouvé dans ce que j'aime
Un reflet de ma ville une ombre dans ses rues
Monuments oubliés passages disparus
J'ai plus écrit de toi Paris que de moi-même
Et plus qu'en mon soleil en toi Paris j'ai cru
Cité faite flambeau que seul aimer consume

Cité faite de pleurs qui ris d'avoir pleuré
Enfer aux yeux d'argent Paradis dédoré
Forge de l'avenir où le crime est l'enclume
Piège du souvenir où la gloire est murée

Sur les places grondait l'orage populaire
Les bras en croix tombaient des héros inconnus
Où des cortèges noirs le long des avenues
Y paraissaient écrire un serment de colère
Ô Paris tu berçais les vents dans tes bras nus

La mort est un miroir la mort a ses phalènes
Ma vie à ses deux bouts le même feu s'est mis
Pour la seconde fois le monstre m'a vomi
Je suis comme Jonas sortant de la baleine
Mais j'ai perdu mon ciel ma ville et mes amis

III

Afin d'y retrouver la photo de mes songes
Si je frotte mes yeux que le passé bleuit
Ainsi que je faisais à l'école à Neuilly
Un printemps y fleurit encore et se prolonge
Et ses spectres dansants ont moins que moi vieilli

C'est Paris ce théâtre d'ombres que je porte
Mon Paris qu'on ne peut tout à fait m'avoir pris
Pas plus qu'on ne peut prendre à des lèvres leur cri
Que n'aura-t-il fallu pour m'en mettre à la porte
Arrachez-moi le cœur vous y verrez Paris

C'est de ce Paris-là que j'ai fait mes poèmes
Mes mots sont la couleur étrange de ces toits
La gorge des pigeons y roucoule et chatoie
J'ai plus écrit de toi Paris que de moi-même
Et plus que de vieillir souffert d'être sans toi

Plus le temps passera moins il sera facile
De parler de Paris et de moi séparés
Les nuages fuiront de Saint-Germain-des-Prés
Un jour viendra comme une larme entre les cils
Comme un pont Alexandre Trois blême et doré

Ce jour-là vous rendrez voulez-vous ma complainte
A l'instrument de pierre où mon cœur l'inventa

Peut-on déraciner la croix du Golgotha
Ariane se meurt qui sort du labyrinthe
Cet air est à chanter boulevard Magenta

Une chanson qui dit un mal inguérissable
Plus triste qu'à minuit la Place d'Italie
Pareille au Point-du-Jour pour la mélancolie
Plus de rêves aux doigts que le marchand de sable
Annonçant le plaisir comme un marchand d'oublies

Une chanson vulgaire et douce où la voix baisse
Comme un amour d'un soir doutant du lendemain
Une chanson qui prend les femmes par la main
Une chanson qu'on dit sous le métro Barbès
Et qui change à l'Étoile et descend à Jasmin

Le vent murmurerà mes vers aux terrains vagues
Il frôlera les bancs où nul ne s'est assis
On l'entendra pleurer sur le quai de Passy
Et les ponts répétant la promesse des bagues
S'en iront fiancés aux rimes que voici

Comme on laisse à l'enfant pour qu'il reste tranquille
Des objets sans valeur traînant sur le parquet
Peut-être devinant que l'alcool me manquait
Le hasard m'a jeté des photos de ma ville
Les arbres de Paris ses boulevards ses quais.

Emanuela Morganti

La foglia di fico. Fotocollage satirici nell'editoria italiana di inizio Novecento

La foglia di fico è un opuscolo illustrato di 66 pagine stampato nel 1912 dalla Podrecca e Galantara Editori di Roma, opera di Guido Podrecca (Vimercate 1865 - Auburn 1923) per la parte testuale e di Gabriele Galantara (Montelupone 1856 - Roma 1937) per il corredo figurato, entrambi noti fondatori e direttori de «l'Asino», settimanale satirico illustrato socialista edito dal 1892 al 1925¹ (fig. 1). A partire dal 1894 il periodico si accom-

¹ Goliardo (Guido Podrecca), Ratalanga (Gabriele Galantara), *La foglia di fico*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1912. L'esemplare consultato è conservato presso la Biblioteca Comunale 'Fabrizio Trisi' di Lugo (RA) che si ringrazia per la cortese collaborazione. Sulla figura di Gabriele Galantara e il settimanale «l'Asino»: Emanuela Morganti, *Galantara prima di Ratalanga. Svolte artistiche di un giovane marchigiano trapiantato a Bologna*, «Arte marchigiana», 1, 2023, pp. 123-133; Ead., *Oltre «l'Asino»: gli studi su Gabriele Galantara tra mito e storia*, «Memoria e ricerca», 2, 2021, pp. 381-398; Ead., *Il puzzle di Salomè: cruciverba e pubblicità nelle illustrazioni di Galantara degli anni Venti*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», 1, 2020, pp. 34-45; Ead., *Gabriele Galantara. Satira, editoria e grafica (1892-1937)*, Pisa, Pacini Editore, 2019; Fabio Santilli (a cura di), *Gabriele Galantara: la missione della caricatura nella storia e nell'arte*, Montelupone, Centro Studi Gabriele Galantara, 2016; Id., *Gabriele Galantara. La missione della caricatura nell'arte*, in Id. (a cura di), *Il travaglio delle idee*, Recanati, Bieffe, 2008, pp. 91-125; Alberto Pellegrino, *Gabriele Galantara padre della satira politica italiana*, in Fabio Santilli (a cura di), *La tentazione comica. Tre secoli di satira e caricatura tra le Marche e Roma*, Tolentino, Art&Co, 2006, pp. 95-127; Mimmo Franzinelli, *Galantara. L'Asino anticlericale*, in Gabriele Mazzotta (a cura di), *Seduzioni e miserie del potere, visto da sinistra – visto da destra. Galantara, Scalarini, Sironi, Guareschi, Altan*, Milano, Mazzotta Editore, 2003, pp. 21-74; Maria Elisa Marchini, *Gabriele Galantara 1865-1937*, in Ermenegildo Pannocchia (a cura di), *Ratalanga. Gabriele Galantara, disegni*, Macerata, Grafica Maceratese, 2003, pp. 15-33; Guido Davide Neri, *Galantara. Il morso dell'Asino*, Milano, Feltrinelli, 1980, (*Gabriele Galantara. Il morso dell'Asino*, Milano, Edizioni del Gallo, 1965).



Fig. 1

pagna ai suoi supplementi: gli almanacchi, nel mese di dicembre, e le strenne, a cadenza semestrale all'inizio dell'anno e durante l'estate, proposti anche come omaggio gratuito a seguito della sottoscrizione di un abbonamento.

All'interno della linea editoriale della testata e delle sue fedeli pubblicazioni accessorie è possibile individuare quattro filoni principali – socialista, anticlericale, interventista e antifascista – che si susseguono cronologicamente ma che sono anche in grado di fluire l'uno nell'altro e di rimescolarsi. Alla fase anticlericale appartiene l'oggetto di questa analisi, risalente al momento di maggior successo del settimanale durante il quale la tiratura giunse a 110.000 copie (comprenditive delle vendite in edicola e degli abbonamenti)².

² Emanuela Morganti, *L'Asino oltreoceano. Il successo internazionale di un settimanale italiano illustrato*, in Elisa Anzellotti, Costanza Rapone, Luca Salvatelli (a cura di), *Memoria e materia dell'opera d'arte. Proposte e riflessioni*, Roma, Gangemi Editore, 2014, pp. 121-129.

L'eccezionale risultato de «l'Asino» è per la maggior parte dovuto alle immagini presenti in tutte le pagine, che rivestono un ruolo predominante rispetto ai testi, grazie a un'attitudine in grado di fidelizzare anche il pubblico semi alfabetizzato o del tutto analfabeta. Il corredo grafico è ricco e composito, si ospitano e si propongono tipologie figurate di varia natura: dai pupazzetti infra testo alle piccole vignette in bianco e nero, passando per le illustrazioni di medie dimensioni (in bi, tri e quadricromia), sino alle tavole litografiche a colori che occupano le prime e le quarte di copertina. In numero indubbiamente inferiore compaiono le fotografie, che ripropongono ritratti di personalità note (vicine o bersagli del settimanale), vedute di località, riproduzioni di opere, oggetti e luoghi d'arte. Ma se talvolta fanno capolino tra le pagine de «l'Asino», le fotografie scompaiono invece del tutto da quelle dei suoi supplementi, dove la narrazione procede accompagnata dai soli disegni, in diversi formati e stili. Tranne in un caso, *La foglia di fico*.

La strenna presentata nel gennaio del 1912 è una pubblicazione nella quale il disegno caricaturale e la fotografia si incontrano e costruiscono una cassa di risonanza del messaggio satirico. Non solo, i disegni ricoprono un ruolo di secondo piano, limitandosi a mascherine di apertura o di chiusura e a illustrazioni infra testo, mentre le fotografie occupano intere pagine. Tuttavia l'anomalia non si limita alla quantità, ma si estende – soprattutto – alla loro tipologia: infatti, sfogliando *La foglia di fico* non ci si trova di fronte a tradizionali fotografie bensì a *fotocollage*, una categoria d'immagini piuttosto insolita e infrequente sulla stampa italiana periodica all'inizio del XX secolo. Parenti prossimi del fotomontaggio, i *fotocollage* presentano “a differenza di questo” un'ampia porzione di disegno attraverso cui l'autore aggiunge interventi grafici alle fotografie. Obiettivi del contributo sono dunque l'analisi del singolo caso editoriale, la sua contestualizzazione all'interno della storia della fotografia e della sperimentazione fotografica e la disamina dei linguaggi narrativi e figurativi qui coinvolti.

1. *La foglia di fico. Bepi alle belle arti*

La foglia di fico. Strenna dell'«Asino» di Goliardo e Ratalanga è la pubblicazione semestrale indicata con il “n. 1” che viene stampata nel gennaio 1912 dalla casa editrice Podrecca e Galantara Editori, prezzo di vendita 30 centesimi (fig. 2), in omaggio come «premio generale a tutti gli abbonati» in alternativa a una medaglia di «Bepi porta fortuna»³.

Bepi è il nomignolo con cui la redazione del settimanale satirico apostrofa Giuseppe Melchiorre Sarto, salito al soglio pontificio il 4 agosto 1903 con il nome di Pio X. Prima della sua elezione «l'Asino» non se ne occupa, ma in seguito l'attenzione e l'atteggiamento nei suoi confronti mutano. Come osservato da chi scrive, «l'operato di Pio X si mostrava agli occhi dei socialisti tutt'altro che spontaneo e puro, a dispetto delle origini, del volto amichevole e degli atteggiamenti talvolta semplici; se ne denunciano l'opulenza e le mancanze spirituali, l'ingerenza nella politica nazionale e la condanna nei confronti del modernismo»⁴. Progressivamente la sua presenza sulle pagine del periodico si intensifica, inizia una campagna puntale nei suoi riguardi «esito di un processo artistico e ideologico applicato con costanza e metodo»⁵, che si estende anche ai supplementi. Se dal 1906 al 1909 e nel 1914 Pio X appare solo in alcune delle illustrazioni degli almanacchi *L'Asino all'inferno*, *Confiteor. Mi pento e mi dolgo*, *L'asinoplano* e *Parlament concert*, nel triennio 1910-1912 egli è invece l'assoluto protagonista delle strenne *La fuga di Bepi*, *Il sogno di Bepi* e *La foglia di fico*⁶.

La strenna del 1912 si inserisce nella satira *ad personam* condotta da «l'Asino» nei confronti di Pio X, che solo pochi anni dopo la nomina a successore di Pietro diviene il bersaglio

³ Goliardo, Ratalanga, *La foglia di fico*, cit., p. 65.

⁴ Morganti, *Gabriele Galantara*, cit. p. 112.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Rispettivamente Goliardo (Guido Podrecca), Ratalanga (Gabriele Galantara), *L'Asino all'inferno*, Roma, Libreria Editrice Luigi Mongini, 1906; Id., *Confiteor. Mi pento e mi dolgo*, Roma, Tipografia dell'«Asino», 1907; Id., *L'asinoplano*, Roma, Tipografia dell'«Asino», 1909; Id., *Parlament concert*, Roma, Podrecca e Galantara Editori, 1914; Id., *La fuga di Bepi*, Roma, Tipografia dell'«Asino», 1910; Id., *Il sogno di Bepi*, Roma, Tipografia dell'«Asino», 1911, Id., *La foglia di fico*, cit.

prediletto della testata, a seguito delle posizioni sostenute⁷. A partire dal 1907 tramite decreti ed encicliche (come la *Lamentabili sane exitu* e la *Pascendi Dominici Gregis*) il pontefice aveva iniziato quella che veniva da una certa corrente considerata una vera e propria battaglia contro il modernismo, una lotta che «l'Asino» mette in ridicolo attingendo soprattutto ai paradossi e alle conseguenze pratiche, artistiche e storico-artistiche della presa di posizione.

La foglia di fico è un racconto che segue Pio X durante una serie di attività quotidiane e di vicissitudini, conseguenti all'antimodernismo sposato; gli autori ipotizzano di spiarlo nella sua missione contro quella che è chiamata «la pornografia dell'arte». Prendendo avvio dall'Esposizione Internazionale tenutasi a Roma l'anno precedente⁸, Podrecca e Galantara immaginano una visita di fantasia del pontefice alle più note sedi culturali romane, musei, gallerie, edifici religiosi, ville e giardini. Pio X osserva le opere d'arte esposte, si scandalizza alla vista delle loro nudità e agisce in prima persona, con puntualità censura ogni riferimento o allusione verbale, ogni raffigurazione sessuale, sino a ricoprire le nudità rappresentate e persino i più semplici riferimenti a queste (fig. 3). La censura si trasforma e da dispositivo di controllo diviene nelle illustrazioni uno strumento fisico vero e proprio, sino ad assumere le sembianze di un'enorme foglia di fico che il pontefice applica di volta in volta alle situazioni e ai manufatti, spaziando tra le cronologie e le tecniche artistiche,



Fig. 2

⁷ A riprova di ciò si confrontino le illustrazioni pubblicate in seguito alla sua nomina con quelle precedenti alla stessa, solo a titolo esemplificativo Rata Langa (G. Galantara), *La corsa alla tiara*, «l'Asino», 29, 1903, p. 8.

⁸ Esposizione Internazionale di Roma, *Catalogo della Mostra di belle arti*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911.

Pio X affigge foglie ai capolavori della scultura classica e della pittura rinascimentale, a quelli dell'architettura barocca e della scultura neoclassica, sino ai *café-concert*⁹ (figg. 4-8). Gli autori satireggiano sia sul cortocircuito biblico che si viene a creare – il precedente del costume adamitico dei progenitori – sia richiamando alla memoria le coperture dipinte da Daniele da Volterra sulle nudità del giudizio michelangiolesco nella Sistina. I filtri satirici introdotti nella strenna, si affiancano a quelli ormai noti al pubblico de «l'Asino» (l'uso della caricatura e l'adozione del dialetto veneto, con il quale viene fatto costantemente esprimere Pio X in allusione alle sue origini). La satira che bersaglia il pontefice si svolge quindi su tre livelli: la caricatura, lo scambio dialogico e l'azione diretta.

Il primo e il terzo livello satirico si sviluppano attraverso la figurazione. Ne *La foglia di fico* compaiono ben 38 immagini su un totale di 66 pagine, comprensive di testine, chiudi pagina, illustrazioni infra testo, a mezza pagina e a piena pagina; tra queste ultime ben dodici sono *fotocollage*. L'immagine di apertura è un'illustrazione di impianto satirico (fig. 1), in linea con le copertine de «l'Asino» e dei suoi supplementi, e con le aspettative di un pubblico ormai fidelizzato a un dato standard grafico. Viceversa, all'interno viene fatto ricorso a una commistione di *media*, il disegno e la fotografia, con alcuni scarti selettivi: nella prima parte dell'opuscolo (che corrisponde a livello narrativo alla premessa e alla situazione iniziale¹⁰) le immagini sono quasi esclusivamente disegni satirici (fig. 3); nella seconda parte (dove si approfondiscono l'azione e le conclusioni) le immagini sono quasi unicamente *fotocollage* satirici, con Pio X immortalato insieme a sculture, affreschi, bassorilievi e architetture (figg. 4-8). Le opere sono riprodotte attraverso fotografie ufficiali; Galanta-

⁹ In ordine di apparizione vengono riprodotte: *Venere capitolina*, *Estasi di Santa Teresa d'Avila* di Gian Lorenzo Bernini, *Afrodite cnidia*, *Venere unguente*, *Venere Afrodite*, *Apollo del Belvedere*, il *Peccato Originale* e la *Cacciata dal Paradiso terrestre* tratte dalla volta della Sistina di Michelangelo Buonarroti, una porzione del *Cenotafio degli ultimi Stuart* di Antonio Canova, il *Sepolcro di Paolo III* di Giacomo Della Porta, la basilica di San Pietro comprensiva di piazza e colonnato.

¹⁰ Cfr. Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.



Fig. 3

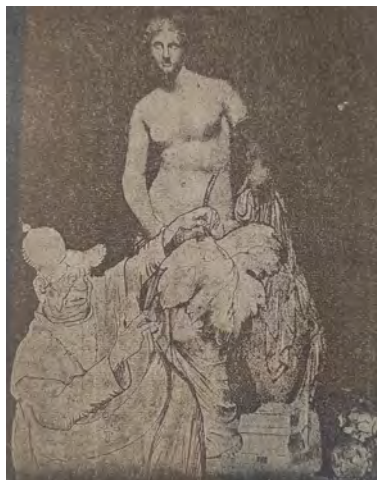


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

ra interviene su queste riproduzioni inserendo le figure caricate, che disegna quasi sempre al di sopra dei soggetti stampati. Pio X agisce e si muove con espressioni grottesche e con una gestualità teatrale, talvolta estrema, il che consente di portare dinamismo a un'immagine nata come statica, con il risultato di un prodotto finale che risulta animato, in concordanza perfetta con gli sviluppi della narrazione (i *fotocollage* vengono cioè inseriti nella seconda parte dell'opuscolo, dove nella storia si svolge l'azione). I *fotocollage* de *La foglia di fico* appartengono a un discorso corale, di cui ciascuno costituisce un tassello in successione, ma allo stesso tempo risultano autonomi, compiuti e conclusi di per sé.

Nel 1979 Giuliano Patti, Licinio Sacconi e Giovanni Ziliani, nella *Premessa* al loro *Fotomontaggio. Storia, tecnica ed estetica*, riscontravano che l'applicazione del fotomontaggio nell'ambito della satira politica aveva «impieghi piuttosto limitati ed episodici»¹¹. La scelta di utilizzare una sua filiazione in maniera così efficiente in un opuscolo satirico agli inizi del XX secolo si rivela quindi a maggior ragione originale e insolita, e ci pare necessario contestualizzare quest'esperienza nella più ampia storia del fotomontaggio.



Fig. 8

Fotografie, fotomontaggi e satira

Il fotomontaggio consente di rendere visibili immagini presenti in potenza solo nella fantasia di chi le crea, di renderle visibili e possibili e quindi verosimili, grazie al realismo dell'accostamento. Partendo da fonti illustrate, il loro montaggio permette di generare immagini rielaborate e portatrici di nuovi significati, «un mutamento di tipo qualitativo o [...] “una moltiplicazione e non una somma”»¹², ciò che viene creato non è quindi l'unione dei fattori iniziali ma un oggetto nuovo.

L'immagine di partenza viene modificata, quasi corretta secondo il punto di vista di chi interviene, mutando non solo il segno, ma anche il significato. Nel caso oggetto di studio, in origine ci sono le fotografie delle opere d'arte, un soggetto di

¹¹ Giuliano Patti, Licinio Sacconi, Giovanni Ziliani, *Fotomontaggio. Storia, tecnica ed estetica*, Milano, Mazzotta, 1979, p. 7.

¹² Licinio Sacconi, *Il corpo e i suoi simboli*, Milano, Mazzotta, 1979, p. 7.

successo già codificato dall'attività dei grandi *atelier* fotografici professionali nati dalla fine dell'Ottocento nelle maggiori città italiane. Si tratta di scatti che mostrano un'evidente derivazione dalle arti figurative tradizionali¹³. In seguito, attraverso l'intervento artistico i soggetti si trasformano, non sono più unicamente beni artistici, testimonianze storiche, estetiche e culturali delle epoche che li hanno prodotti, essi vengono smontati, dissacrati, separati dall'aura che li caratterizza e con la quale si sono integrati, e si rinnovano, assumono un nuovo significato, che dipende direttamente dal montaggio realizzato. Il nuovo contenuto semantico ha come effetto lo straniamento di chi osserva l'immagine, «non è tanto l'oggetto in sé che è determinante, quanto la struttura e le relazioni che stabilisce con altri. Tanto più valido e stimolante è il risultato quanto più sorprendente è lo scarto espressivo, lo sconcerto provocato. È una vera e propria poetica della sorpresa»¹⁴.

Ando Gilardi, nella *Storia sociale della fotografia*, pubblica due fotomontaggi satirici risalenti al febbraio del 1862 opera dei patrioti del Comitato Nazionale Romano con la complicità e l'attrezzatura della fotografa Costanza Vaccari. Sfruttando la somiglianza di una giovane popolana (impiegata in un negozio di cuffie e cappelli) con Maria Sofia di Borbone, si realizzò quelle che all'epoca vennero condannate come vere e proprie ignominie, falsi fotografici composti montando su stampe di carattere popolare le immagini di Francesco II, della sua presunta moglie e dei reali ritratti di Maria Sofia immortalata così in pose oscene¹⁵. In questi fotomontaggi politici gli autori dell'immagine

¹³ Silvia Paoli, *Cultura fotografica e periodici d'attualità alla fine degli anni Trenta*, in Raffaele De Berti, Irene Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Milano, Cisalpino, 2009, p. 646 e Elena Gipponi, *Il "Tempo" del colore. Aspetti tecnologici, culturali e ideologici del colore nella prima serie di "Tempo"*, in Ead., Dario Boemia, Stefano Locati (a cura di), *Immagine e testo nei periodici italiani illustrati degli anni trenta e quaranta*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2024, pp. 157-158 e Gisèle Freund, *La fotografia come mezzo di riproduzione dell'opera d'arte*, in Ead., *Fotografia e società. Riflessione teorica ed esperienza pratica di una allieva di Adorno*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1976, pp. 84-89.

¹⁴ Patti, Sacconi, Ziliani, *Fotomontaggio*, cit., p. 11, nota 3.

¹⁵ Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 274 e Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Castel Maggiore, Quinlan, 2012

cercano una sorta di verosimiglianza (facendo ricorso alla similarità delle due donne), ma al contempo screditano del tutto la credibilità della scena inserendo gli elementi pornografici. Oggi perdute per la maggior parte, le stampe ottennero una grande eco, della quale è probabile rimase memoria nella tradizione e nel folklore popolari dei decenni successivi.

Nel 1889 iniziano a Firenze le pubblicazioni del «Bullettino della Società Fotografica Italiana»¹⁶, mentre nella Capitale quelle del «Bollettino dell'Associazione degli Amatori di Fotografia in Roma» del quale è possibile ipotizzare la circolazione all'interno del *milieu* artistico e giornalistico in cui orbitava anche la redazione de «l'Asino». L'anno successivo esce a Milano il mensile illustrato «Dilettante di Fotografia», mentre a Torino nel 1904 vede la luce «La fotografia artistica. Rivista internazionale illustrata», divenuta un riferimento di settore protrattosi ben oltre la sua chiusura nel 1917, anche grazie al testo bilingue in italiano e in francese¹⁷. Proprio «La fotografia artistica» pubblica nel 1912 le fotografie dei fratelli Anton Giulio e Arturo Bragaglia, «opere bizzarrissime, e non per ciò meno profondamente artistiche»¹⁸. Le fotodinamiche dei Bragaglia hanno ovviamente altre origini e direzioni, ma è comunque evidente e curioso che, in un periodo in cui «l'ambiente dei fotografi italiani era chiuso nel cerchio della “fotografia artistica” e il dibattito era lungi dal coinvolgere le esperienze delle avanguardie»¹⁹, nello stesso anno vengano pubblicate in Italia due tipologie fotografiche – i *photocollage* satirici de «l'Asino» e le fotodinamiche dei Bragaglia – distanti, sperimentali e innovative rispetto alle forme fotografi-

(1985), pp. 202-205. Sulla fotografia come bersaglio di satira si veda invece Rolf H. Krauss, *La fotografia nella caricatura. Con l'introduzione di Bernd Lohse*, Roma, Cesco Ciapanna Editore, 1979.

¹⁶ Elvira Puorto, *Fotografia fra arte e storia. Il “Bullettino della Società Fotografica Italiana” (1889-1914)*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1996.

¹⁷ Zannier, *Storia della fotografia italiana*, cit., pp. 112-113; Paolo Costantini, «La fotografia artistica» 1904 – 1917. *Visione italiana e modernità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

¹⁸ Ivi, p. 119, già in Giovanni Di Jorio, *L'arte fotografica dei fratelli Bragaglia*, «La Fotografia Artistica», 7, 1912, p. 109; cfr. Carlo Bertelli, *La fedeltà incostante*, in Id., Giulio Bollati, *Storia d'Italia. L'immagine fotografica 1845-1945*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 124-125.

¹⁹ Zannier, *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 216.

che più tradizionali ormai largamente diffuse in Italia. Inoltre, nel 1911 si svolgono a Roma quattro eventi di rilievo per la storia della fotografia italiana: da una parte l'*Esposizione internazionale di Fotografia Artistica* e il *Concorso Internazionale di Fotografia Scientifica* in Castel Sant'Angelo e il *Congresso Fotografico italiano*²⁰ organizzati dall'Associazione degli amatori di fotografia; dall'altra, la conferenza tenuta da Anton Giulio Bragaglia presso la Libreria Mantegazza, durante la quale per la prima volta si parlò di fotodinamismo, mostrandone anche alcuni esempi²¹. Non appare così improbabile ipotizzare che tra le fila dei partecipanti presenti agli eventi romani ci fossero anche alcuni collaboratori de «l'Asino», e che l'eco di quanto osservato nel 1911 germogliasse qualche mese dopo sulle pagine de *La foglia di fico*.

Volgendo il focus delle sperimentazioni fotografiche sulle ricerche artistiche europee in quelle nazioni delle quali è nota la frequentazione da parte di Galantara e Podrecca – vale a dire Germania e Francia – è interessante notare alcune anticipazioni. In Germania la rivista «Jaderman sein eigner Fussball» e le indagini di Hannah Höch, Raoul Hausmann, John Heartfield e László Moholy-Nagy saranno presentate al pubblico qualche anno dopo rispetto l'uscita dell'opuscolo italiano, mentre in Francia la rivista «Minotaure» vedrà la luce due decenni più tardi di questo. L'apparato illustrato de *La foglia di fico* si inserisce dunque, da una parte, nei decenni in cui «si afferma progressivamente [...] l'introduzione della fotografia sulla stampa illustrata attraverso i procedimenti fotomeccanici»²² e, dall'altra, in un arco cronologico compreso tra le anticipazioni di montaggi

²⁰ Mariantonietta Picone Petrusa, *Introduzione*, in Puerto, *Fotografia fra arte e storia* cit., pp. 14-15; Ead., ivi, pp. 86-89; Congresso fotografico italiano, *Atti del terzo Congresso fotografico italiano tenuto in Roma dal 24 al 28 aprile 1911*, Firenze, Stab. Chiari, Succ. C. Cocci e C., 1911. Durante il congresso il «cav. Lelio de Francesco di Chieti parla a lungo sull'arte del ritocco», in C. Tribaldere, *Il VII Congresso nazionale di fotografia italiana*, «La Fotografia Artistica», 5, 1911, p. 79. Cfr. Jean Filarti, *La Esposizione Internazionale di Fotografia di Roma*, ivi, 8-9, 1911, pp. 129-132.

²¹ Ivi, p. 218 e Italo Zannier, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Carocci, Roma, 2020 (Studi superiori, 1988), p. 280.

²² Paoli, *Cultura fotografica e periodici*, cit., p. 648.

fotografici della produzione iconografica popolare (datata agli ultimi decenni del XIX secolo) e le prime prove d'avanguardia del XX secolo²³.

Agli inizi del XX secolo quindi la fotografia si libera dalla prerogativa di riproduzione della realtà e di naturalismo e si proietta verso la sperimentazione. Nello specifico del prodotto editoriale oggetto di questa analisi, la fotografia si presta all'arte della caricatura, che è per antonomasia un'interpretazione della realtà, una modifica e uno stravolgimento del reale. In apparenza la fotografia e la caricatura sono quanto di più distante apparirebbe, ma la fotografia grazie alle proprie potenzialità risulta presto adatta alla sperimentazione, quasi per natura, rendendo così possibile una commistione con la caricatura.

Le fonti figurate dei *fotocollage* de *La foglia di fico* sono le tipologie di illustrazioni di norma presenti sui periodici italiani dell'inizio del XX secolo, vale a dire le fotografie e le vignette satiriche (alle quali talvolta si affiancano le pubblicità figurate), con le quali il pubblico aveva già una sua consuetudine visiva, poiché la stampa ne era piuttosto ricca. Tuttavia nell'uso comune si ritrovano separate all'interno del *layout* tipografico, infatti anche se si riferiscono a uno stesso argomento o una stessa notizia di cronaca, le fotografie e le vignette sono divise nello spazio della pagina, talvolta possono essere affiancate, ma mai sovrapposte²⁴. Ciò permette a ciascuna immagine di mantenere costante il proprio livello semantico; il vero rimane separato dall'immaginario, accade persino che un livello possa essere esaltato nella sua specificità proprio dalla vicinanza con l'altro, il vero appare più vero perché affiancato al fantastico, e viceversa. Al contrario, nelle illustrazioni montate de *La foglia di fico* si intende creare una verosimiglianza, una sorta di doppio plausibile, che diventa possibile grazie all'unitarietà formale creata dalla combinazione delle fotografie con i disegni.

²³ Cfr. Silvia Bignami, *Il fotomontaggio nelle riviste illustrate degli anni Trenta tra ricerche d'avanguardia e cultura visiva di massa*, in De Berti, Piazzoni (a cura di), *Forme e modelli*, cit., pp. 591-624.

²⁴ Cfr. Gipponi, *Il "Tempo" del colore*, cit., pp. 145-176.

All'interno di questa condizione verosimile e dunque plausibile, Galantara costruisce una dimensione comica attraverso tre differenti piani incrociati: primo, la già menzionata unione di linguaggi differenti, cioè la fotografia e il disegno; secondo, la disomogeneità delle parti interessate, infatti la figura di Pio X talvolta è troppo piccola o altrove sovradimensionata rispetto alle opere con le quali dialoga (fig. 8); terzo, la dissonanza degli stili, vale a dire quello realistico per le sculture, gli affreschi e i monumenti e quello grottesco per il protagonista. Come osservato da Patti, Sacconi e Ziliani, «l'uso della matita o della china diventa spesso necessario in autori [che] non sono fotografi. [...] Chi fa montaggi giustappone parte disegnata e parte fotografica giocando proprio sullo stacco netto che viene a crearsi tra i due mezzi. Nella contrapposizione dei linguaggi di solito si vuol far prevalere la più forte valenza di oggettività che ha la fotografia»²⁵. Nel caso in questione, la congiunzione dei due linguaggi non crea un'armonia ma il suo contrario, e di ciascuno dei due elementi costitutivi viene esaltata la personale pregnanza, da una parte quella iconica delle fotografie e dall'altra quella satirica dei disegni.

In conclusione, la presenza di *fotocollage* sull'opuscolo *La foglia di fico* è piuttosto significativa, trattandosi anzitutto della strenna di un periodico, «l'Asino», che, salvo rari casi, non fa ricorso alle riproduzioni fotografiche. Altrettanto interessanti risultano le tipologie di immagini che vengono montate: se da una parte la caricatura svilisce il suo bersaglio, dall'altra la fotografia nobilita ciò che riproduce, sia a livello estetico che storico (in questo caso la circolazione ordinaria della riproduzione di un'opera eleva la dignità della stessa). Le fotografie delle opere d'arte permettono di creare un altro altrove, un altro mondo realistico, parallelo al mondo reale che appare come altro, ma che anche è il mondo in cui si realizza la satira. Si crea un effetto che non sarebbe possibile ottenere ricorrendo solo alla caricatura e al disegno. Attraverso l'impiego della fotografia e la sovrapposizione delle due tecniche si ottiene una sorta di animazione in potenza delle opere d'arte, e, al contempo, si salvaguardia la

²⁵ Patti, Sacconi, Ziliani, *Fotomontaggio*, cit., pp. 125-126.

dignità estetica e culturale di queste. Tale circostanza sarebbe stata impossibile se l'autore fosse ricorso solo al disegno caricaturale, che per sua natura avrebbe imprigionato anche i manufatti artistici all'interno dello steccato dell'umorismo.

La foglia di fico è dunque un insolito caso editoriale, quasi un anticipatore degli odierni memi, volutamente privo però della parola per beneficiare della trasversalità e dell'immediatezza delle immagini. Un caso all'interno del quale i linguaggi e le finalità si mescolano, dando origine a una produzione nella quale si incontrano la storia della cultura contemporanea, la storia delle arti e la storia della Chiesa. Un caso stimolante per chi si avvicina ad esso a più di un secolo di distanza.

Giuseppe Chiavaroli

Giacomo Pozzi Bellini e Nino Savarese: il mancato film sul latifondo siciliano e i sopralluoghi preparatori come esempio del rapporto tra fotografia, letteratura e cinema nell'Italia del Ventennio

Questo articolo vuole occuparsi di un importante caso studio nei rapporti tra fotografia, letteratura e cinema nell'Italia del Ventennio: il mancato film siciliano ad opera di Giacomo Pozzi Bellini e Nino Savarese. Prima di approfondire, però, le vicende che ruotarono attorno al progetto di un film sulla Sicilia, è necessario fare una breve premessa: nel luglio 1939, Benito Mussolini annunciava l'assalto al latifondo siciliano, atto che dal punto di vista propagandistico sarebbe stato secondo solo alla bonifica dell'Agro Pontino. Il difficile compito portò alla costituzione nel 1940 dell'Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano (ECLS) a capo del quale fu posto Nallo Mazzocchi Alemanni (1889-1967), economista rurale e urbanista già impiegato nel basso Lazio nelle opere del regime, con il quale condivideva la necessità di una bonifica integrale per redimere il popolo della campagna, messo ai margini nelle società liberali. La sua prospettiva operativa univa agli aspetti tecnici del miglioramento fondiario una serie di tentativi di indagine e di restituzione pubblica delle complesse dinamiche sociali dei luoghi e degli abitanti: furono avviate inchieste sugli aspetti sociali ed economici della Sicilia e per la narrazione della regione furono coinvolti anche scrittori, intellettuali e artisti, anche se in posizione critica nei confronti del regime fascista. Tra le amicizie non allineate rileviamo proprio quella con Giacomo Pozzi Bellini (1907-1990): personaggio quasi inedito del pano-

rama culturale italiano, della sua biografia e della sua opera si è saputo poco a lungo. Era cresciuto a Firenze e la sua formazione umana era il prodotto dell'atmosfera cittadina e delle relazioni nate con artisti e intellettuali del capoluogo toscano: la posizione defilata della città rispetto alla politica culturale di Mussolini attraeva tra gli Anni Venti e gli Anni Trenta i maggiori intellettuali della penisola, quali Eugenio Montale, Elio Vittorini e Carlo Emilio Gadda. Proprio in quegli anni nasceva e si sviluppava l'amicizia con Emilio Cecchi, tra gli esponenti di maggior prestigio della critica letteraria dell'epoca, il quale, come direttore de *La Ronda*, si appassionò presto all'arte cinematografica e alle sue potenzialità. Forse anche per la tolleranza del regime nei confronti degli intellettuali impiegati nel cinema, i quali non avevano l'obbligo di iscrizione al partito¹, nel 1931 Pozzi Bellini trovò lavoro alla Cines, la più importante casa di produzione cinematografica romana, come assistente del direttore Lodovico Toeplitz; proprio dagli appunti del direttore ricaviamo maggiori dettagli su Pozzi Bellini e sul suo carattere: «un giovane colto e intelligente ma con un senso critico talmente fiorentino, cioè, arzigogolato, che gli veniva fatto regolarmente di distruggere l'indomani tutto quello che oggi gli era sembrato giusto»². Si trattava, dunque, di un giovane immerso nel cinema italiano, seppur contro voglia («il cinema per me era poco meno della galera»³, dirà anni dopo); sceneggiatore con Mario Soldati e Alberto Moravia, viveva in prima persona le idee di rinnovamento che in quegli anni scossero il nostro cinema, e lo proiettarono, assieme a una galleria di giovani cineasti (fra i quali Alessandro Blasetti), verso un tasso di realtà atto a far vedere un'Italia non da cartolina, ma appunto marginale e popolare. Proprio a tal fine, aveva introdotto a Toeplitz Cecchi, il quale divenne presto direttore artistico della Cines, orientandola verso il cinema d'arte e il documentario che, con

¹ Si veda al riguardo l'intervista del 1976 a Mario Soldati sul suo ruolo di sceneggiatore e regista contenuta in *Mario Soldati e il cinema*, a cura di E. Morreale, Roma, Donzelli, 2009, pp. 86-87.

² Domenico Ferraro, *Giacomo Pozzi Bellini. Viaggio in Sicilia (estate 1940)*, Roma, Squilibri, 2013, p. 8.

³ Ivi, p. 9.

una diversa concezione della sceneggiatura, dovevano produrre una nuova cinematografia italiana, maggiormente legata all'osservazione della realtà. La strategia narrativa dei documentari di regime procedeva per ripetizioni, restituendo un'immagine parziale della realtà, del tutto omologante nell'utilizzo di stereotipi preconfezionati. La presunta identità nazionale descritta ignorava volutamente le enormi differenze economiche e culturali della penisola; si trattava, effettivamente, di documentari ad uso del governo sia esteticamente sia nella scelta dei temi, orientati all'apologia della "spinta in avanti": la realtà era, più che rappresentata, ricostruita magistralmente per restituire il messaggio politico prescelto.

È in questo contesto culturale che Pozzi Bellini realizzò il suo esordio da regista con *Il pianto delle zitelle*: girato in due giorni nel giugno del 1939, il documentario rappresentava la risposta al conformismo della cinematografia italiana di regime, focalizzando la propria attenzione su un aspetto della cultura rurale mai indagato prima di allora: il rito. Convinto che il cinema di non-fiction potesse raccontare la realtà, questo esordio tratteggiava un ancestrale rito devozionale: sul monte Autore, nel basso Lazio, c'è un piccolo santuario con un'antica grotta, verso la quale convergono devoti da località più o meno limitrofe in occasione della festa della Santissima Trinità; la processione termina con un lamento rituale che rimanda a temi della Passione di Cristo, intonato da un gruppo di donne, le cosiddette "zitelle". Michelangelo Antonioni, che narrerà lo scempio paesaggistico e i problemi delle periferie italiane negli Anni Sessanta, vi riconobbe un modello per la propria concezione di documentarista. La realizzazione fu particolarmente burrascosa ma portò a novità dirompenti, così descritte, proprio da Antonioni: «[...] uno spettacolo ritratto con tanta verità. Il film di Pozzi-Bellini, sceneggiato da Emilio Cecchi, registra infatti l'avvenimento con un'obiettività e con un ordine rari in filmati di questo tipo, che sono in certo senso rubati alla realtà. Il taglio delle inquadrature è preciso e sicuro: i campi lunghi, i piani medi, i primi piani intervengono sempre al momento giusto»⁴. Una vera e propria

⁴ Michelangelo Antonioni, bozza del testo di presentazione del catalogo della

investitura retrospettiva, che consegnava alla creatura del regista fiorentino il ruolo di capostipite di quella serie di documentari rivoluzionari che nel Dopoguerra narreranno l'Italia e i suoi territori. Su tutto domina, infatti, il paesaggio, inteso attraverso l'anima, prima e più che per gli occhi, onde ne scaturisce una rappresentazione visiva intessuta di dettagli, di richiami e di intenzioni. Una dimensione inedita che interpretava il film di Pozzi Bellini come anticipatore di tendenze verso una ricerca multidisciplinare e visuale che si affermerà, come abbiamo visto, nelle discipline antropologiche anni dopo con Ernesto De Martino. Il rilievo etnologico risiedeva nella «forza espressiva delle riprese, dove i volti dei pellegrini esplicitano la tensione di un disperato slancio mistico in cui povertà e devozione religiosa sono inestricabilmente connesse, e nell'uso sapiente della cinepresa nell'esaltare anche i più piccoli particolari»⁵. Pozzi Bellini prefigurava temi che si sarebbero definiti con la stagione neorealista⁶, ma per nulla o poco conformi con gli stilemi dominanti del periodo: la pellicola venne premiata a Venezia e però, bloccata dalla censura, non giunse mai nelle sale⁷. Secondo Henri Langlois, direttore della Cinémathèque Française⁸, il cineasta era riuscito a consegnare al panorama internazionale «la gemma di un cinema nuovo»⁹.

mostra: "Giacomo Pozzi Bellini. Trentacinque anni di fotografia: 1940-1985", Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma. Materiale fornito da Arnaldo Bonzi.

⁵ *Ibidem*.

⁶ La critica più recente ha spesso chiamato in causa il neorealismo a proposito dello stile di Pozzi Bellini regista, visto come anticipatore di certo cinema italiano del dopoguerra. Si veda Ivesilde Perniola, *Documentari fuori regime*, in *Storia del cinema italiano*, vol. V-1934/39, a cura di O. Caldiron, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006, pp. 379-380.

⁷ Nonostante il premio veneziano, la commissione di revisione del Ministero della Cultura Popolare intervenne pesantemente in fase di distribuzione, riducendo la pellicola a meno della metà della durata originaria per l'immagine eccessivamente arcaica e crudamente realistica che restituiva dell'Italia contadina, lontana dai canoni imposti dal regime; non sfuggì alla commissione il tono aspro del documentario, lettura implicita degli eccessi superstiziosi della popolazione. Secondo Roberto Nepoti, si trattava di «un corto anticonformista in cui il folklore assunse un deciso valore polemico». Si veda Perniola, *Documentari fuori regime*, cit., pp. 379-380.

⁸ Qui è stata conservata l'unica copia originale del girato fino al restauro operato dalla Cineteca di Bologna nel 2024.

⁹ Henri Langlois, *Trois cents ans de cinéma*, «Cahiers du cinéma», Parigi, 1986, pp. 167 e 181.

Proprio questa fama lo portò ad essere designato da Mazzocchi Alemanni per il progetto siciliano; affascinato dalla crudezza e dalla realtà delle riprese e dal taglio preciso e sicuro, il direttore dell'ECLS volle, infatti, scommettere su quel cineasta che poteva offrire una ricostruzione seria e rigorosa dell'assalto al latifondo e che potesse attestarne anche al grande pubblico l'importanza e la necessità dell'opera. I lavori preparatori alla realizzazione del documentario risalivano all'estate del 1940, qualche settimana dopo l'affidamento della produzione del documentario alla piccola società Lumen Veritatis S.A. e a Pozzi Bellini delle attività di coordinamento generale dei lavori. Le reali intenzioni riguardo al film vennero presentate da un opuscolo governativo, corredato di piani organizzativi e di apparati fotografici per confezionare un prodotto «sicuramente di propaganda, magari di qualità»¹⁰: «documentare le opere pubbliche portate a termine nel primo anno di lavoro, e cioè il rifrazionamento delle terre, la costruzione di strade, pozzi, case coloniche, e soprattutto la costruzione di nove borghi rurali, che avrebbero dovuto raccogliere tutti i servizi (chiesa, scuola, uffici governativi, taverna etc.)»¹¹.

Tra l'agosto e il settembre del 1940 Pozzi Bellini aveva già compiuto due sopralluoghi entusiasti in Sicilia, nei pressi di Enna, realizzando un reportage di circa cinquecento fotografie¹², la cui visione ci permette di comprendere come avrebbe potuto essere tale film. Le fotografie, prontamente stampate e catalogate, vennero organizzate in nuclei tematici dallo stesso autore in quattro sezioni: vita nei villaggi, uomini e donne, nei campi di grano, solfatara e altri lavori e mostravano un'approfondita comprensione della vita e della cultura delle persone, evidenziando le sfide e le possibilità di sviluppo in una terra segnata dalla povertà: la vicenda produttiva delle immagini non è stata mai

¹⁰ Ferraro, *Giacomo Pozzi Bellini*, cit., p. 10.

¹¹ Carlotta Crosera, *Giacomo Pozzi-Bellini. Un fotografo tra arte e vita*, Novate Milanese, Casa Testori Associazione culturale, 2013, p. 20.

¹² L'archivio di Giacomo Pozzi Bellini, di proprietà degli eredi, è conservato presso il laboratorio di stampa fotografica Graphicolor di Roma; della sua gestione si occupa Arnaldo Bonzi, che è stato assistente di Pozzi Bellini negli Anni Cinquanta e suo amico di una vita. L'archivio conserva ancora, a grandi linee, l'ordine che gli è stato dato dal suo autore e copre un arco temporale che va dalla fine degli Anni Trenta alla metà degli Anni Settanta.

del tutto spiegata dal loro autore, che si era sempre riferito ad esse solo come generici «appunti fotografici per un film su temi verghiani»¹³. Una maggiore chiarezza si è ottenuta in anni abbastanza recenti solo grazie al ritrovamento della corrispondenza di Pozzi Bellini con Nino Savarese¹⁴ (1882-1945): la vicenda è analizzata da Liborio Termine in *Un eretico innocente* (1987). Effettivamente, al fianco di Pozzi Bellini, in qualità di soggettista e sceneggiatore della pellicola, venne posto proprio questo autore siciliano, presso il quale probabilmente Pozzi Bellini aveva soggiornato in occasione dei sopralluoghi siciliani. La scelta di Savarese non era casuale: formatosi nel clima de «La Ronda» e, quindi già in relazione con Emilio Cecchi, era nel 1940 uno scrittore affermato profondamente legato alla propria terra; Leonardo Sciascia avrebbe sottolineato «l'amorosa attenzione che l'autore dedica in ogni suo scritto alla Sicilia e la sua vocazione meditativa, quella tendenza ad andare oltre il fatto e scoprire il fondo, il senso delle vicende e degli uomini»¹⁵. Nella vasta produzione letteraria di Savarese, in effetti, ciò che stupisce ancora oggi è la prospettiva con la quale guarda alla sua terra, narrata come metafora di una condizione universale, rimarcata anche da una serie di articoli che tra il 1934 il 1935 scrive per la «Gazzetta del Popolo» sulle bonifiche che in quegli anni appunto si stavano compiendo in campagne italiane, e questo dovette forse sembrare titolo sufficiente perché un prosatore assai legato ai temi della terra siciliana assumesse anche la qualità di esperto: garanzia massima per il proposito che la Lumen voleva realizzare; «senza ipotizzare altri canali, sarebbe dunque plausibile credere che Savarese dovesse a questa sola circostanza la richiesta che gli venne avanzata»¹⁶. Durante il soggiorno siciliano, Savarese avrà sicuramente suggerito a Pozzi Bellini di andare oltre l'apparenza delle cose e delle azioni umane per cogliere i ritmi millenari della natura, alla ricerca di un realismo verghiano, secondo il quale la narrazione della Sicilia doveva avvenire per contrapposizione

¹³ La dicitura è ripresa anche nelle cartelle di archivio delle fotografie.

¹⁴ Il carteggio tra Pozzi Bellini e Savarese è conservato nella Biblioteca Civica di Enna.

¹⁵ Leonardo Sciascia, *Prefazione dell'autore* a Leonardo Sciascia, *Parrocchie di Regalpetra*, Bari, Laterza, 1963, p. VI.

¹⁶ Liborio Termine, *Un eretico innocente*, Palermo, Sellerio Editore, 1987, p. 13.

tra la semplicità e la saggezza delle sue popolazioni rurali e la vita artefatta e spersonalizzante delle città della Penisola. Una visione della natura consolatoria alla quale, tuttavia, Savarese affiancava anche una componente infernale, resa dai fumi e dai vapori delle zolfatare e dalle eruzioni improvvise. Temi e motivi che l'obiettivo di Pozzi Bellini recepì e rielaborò in quei nuclei tematici delle sue fotografie siciliane: stradette, fiere e feste agricole del calendario, carusi e zolfatari e, soprattutto, l'imponenza del paesaggio. La concordanza iniziale di intenti su quanto il film avrebbe dovuto narrare della vicenda siciliana può risultare sorprendente data l'inesperienza cinematografica di Savarese e la scoperta recente della Sicilia da parte di Pozzi Bellini. In realtà la sintonia trovava ragioni precise. Decisiva fu la mediazione di Emilio Cecchi, amico fiorentino di Pozzi Bellini, direttore artistico della Cines e tra i protagonisti della *Ronda* nel cui clima Savarese si era formato: uno snodo personale e ideologico tra Roma, Firenze ed Enna; a questo si aggiungeva una matrice verghiana condivisa, riferimento esplicito per il regista ed eredità interna per lo scrittore, e una comune distanza dalla documentaristica di regime, esercitata dal regista nell'esordio sul monte Autore e dallo scrittore nei reportage del 1934-1935 per la «Gazzetta del Popolo». Tornato a Roma, il regista inizierà la redazione sia di un accurato piano finanziario sia di una relazione di carattere socioculturale alquanto articolata di corredo alle immagini, dalla quale si comprende la profondità dei suoi riferimenti culturali: «il capitolo con le riflessioni sulla costruzione del film, scritto insieme a Emilio Cecchi, è puntellato di colte allusioni letterarie e di riferimenti aggiornati alla scena cinematografica internazionale, che ricordano le considerazioni di Michelangelo Antonioni nell'articolo *Per un film sul fiume Po*, uscito su «Cinema» poco più di un anno prima»¹⁷. Si trattava di una relazione per niente retorica o folcloristica ma fortemente operativa, redatta non solo per motivare la scelta del soggetto ma anche per suggerire a Savarese la forma del racconto e le venature tematiche

¹⁷ Crosera, *Giacomo Pozzi-Bellini. Un fotografo tra arte e vita*, cit., p. 21. Si tratta di Michelangelo Antonioni, *Per un film sul fiume Po*, in «Cinema», 68, 25 aprile 1939, pp. 256-257.

necessarie per sostanziarlo. Pur nella comunanza di prospettiva, il regista aveva notato che l'autore siciliano non aveva alcuna dimestichezza con la scrittura cinematografica né una grande familiarità con il cinema, neppure da spettatore; alla relazione faceva seguire, pertanto, una lettera (datata 28 agosto 1940) in cui alternava ammonimenti a rassicurazioni:

Il chiedo cinematografico è difficile da togliere e ancora più difficile è essere contenti del lavoro immaginato anche per la natura stessa del film che diviene veramente "lavoro finito" soltanto a pellicola realizzata. Contenere ogni frase nei suoi elementi strettamente necessari è una rinuncia per un artista e se a questa si aggiunge il tarlo del dubbio per quel tanto di misterioso e di avventuroso che a ogni caso dovrebbe contenere questo processo creativo, si può comprendere lo stato di scontentezza che ne deriva a chi lavora con amore e coscienza¹⁸.

Lettere con questi toni continueranno ad arrivarli per mantenere alto il suo umore affinché continuasse a lavorare al progetto: i colloqui successivi tra i due serviranno a schiarire le idee, non per fabbricarne di nuove; compito che il regista ribadisce più volte appartenere unicamente allo sceneggiatore. Pur tenendo come punto fermo e come schema di riferimento la relazione di Pozzi Bellini, l'operazione si rivelò complessa per lo scrittore di Enna: il problema era tradurre il soggetto in fotogrammi, dal momento che «poche regioni d'Europa, come è accaduto per la Sicilia, hanno intrecciato la loro vicenda moderna con una stratificazione di immagini così complessa e sfaccettata»¹⁹. Bisognava evitare il rischio di divenire monotoni e didattici, in una organizzazione armoniosa che rispettasse la galleria preparatoria di fotografie e che fosse capace di discostarsi da alcune rappresentazioni tradizionali e menzognere di una Sicilia conosciuta solo attraverso i libri, soprattutto per mezzo della grande tradizione ottocentesca del verismo. Entrambi concordavano con la tradizione che scorgeva nella drammaticità il segno distintivo della realtà umana isolana ma, al tempo stesso, si allontanavano dalla tradizione retorica che riconduceva tale drammaticità unica-

¹⁸ Lettera di Pozzi Bellini a Savarese, 28 agosto 1940.

¹⁹ Sergio Troisi, *L'identità difficile. Immagini e simboli della Sicilia (1946-1964)*, Milano, Charta, 1998, p. 13.

mente agli aspetti passionali dei siciliani. In molti film, rilevava Pozzi Bellini, si è soliti proporre storie inserite in contesti esotici o ambienti che da soli suscitano interesse per le loro particolarità, ma che, di fatto, non incidono sulla trama. Invece, con il progetto di film sulla Sicilia, si sarebbe potuto rovesciare questo principio: fare della rappresentazione e dell'interpretazione della Sicilia e della sua gente il fulcro. Una prima fonte di ispirazione nella drammaticità siciliana era rintracciabile nel contesto lavorativo e nella dimensione sociale ancestrale che obbligava il siciliano ad aprirsi a forza e da solo una strada contro la natura avversa; eppure questo tema era già stato ampiamente sfruttato dagli scrittori siciliani. Pozzi Bellini, viaggiatore frettoloso ma attento, ne scoprì caratteri nuovi e li comunicò a Savarese: il lavoro è drammatico sia perché ha un ordinamento a base individuale, sia perché il terreno è in costante movimento e obbliga i contadini a condurre una vita randagia e lontana dalla famiglia; infine, perché il lavoro nelle miniere aggiunge il rischio alla fatica. La vita sociale che ne risultava era anch'essa drammatica poiché si basava sulla disgregazione dell'istituto familiare fino a sconvolgere il senso di parentela e del vicinato. La materia del film doveva, dunque, essere presentata e vista con occhi nuovi in una dimensione eccentrica rispetto agli stereotipi dominanti del cinema: il soggetto, quale ne fosse stato il nucleo, doveva avere per forza interna la tragica contrapposizione dell'uomo e della natura restituita al pubblico secondo gli stilemi di una nuova poetica filmica. Nel dialogo epistolare con Savarese venivano proposti: una doppia struttura, documentaria e narrativa insieme, attori non professionisti e la fine del protagonista-eroe a vantaggio di una visione corale. Savarese si mise dunque al lavoro ma con apprensione, forse anche con pena: gli veniva richiesta la traduzione in un nuovo linguaggio plastico della Sicilia, ricorrendo all'espedito cinematografico del saltaleone, ovvero l'elemento propulsore e aggregatore dell'intreccio per la costruzione della sua doppia struttura di verità e finzione. Tra l'agosto e il settembre del 1940 Savarese, insomma, si trovava a definire il soggetto, intitolato provvisoriamente *Giornate di lavoro*, la cui premessa si limitava ad assumere interamente la relazione di Pozzi Bellini. Dovendo trovare la disgrazia di avvio

della narrazione, gli sembrava di scorgerla ancora nelle descrizioni del regista sul rapporto simbiotico tra il popolano siciliano e la bestia da lavoro: un mulo muore e toglie la possibilità di lavoro e di sostentamento al contadino che lo possedeva, il quale è costretto a una serie di peregrinazioni descritte con un alone mitizzante da piccola Odissea. Nino Savarese aveva dato forma a una struttura a schidionata dal momento che sul tema del viaggio aveva inserito vicende possibili e plausibili: il padrone del podere, infatti, aveva scacciato il contadino, non curandosi del fatto che quell'uomo doveva sfamare tre figli orfani di madre; l'unica soluzione risiedeva nella dispersione della famiglia: la figlia viene sistemata come serva in una casa di benestanti, mentre il figlio inizierà a lavorare nella zolfatarata; il padre con il figlioletto più piccolo si era, dunque, messo in viaggio per lavorare alla giornata, dovunque ci fosse notizia della necessità di un paio di braccia. In questo vagabondare avrebbe rischiato tanto, anche di perdersi con una prostituta, e non gli verrà neppure risparmiata la tentazione del furto e la minaccia della galera, prima del ritorno al suo casolare, in cui ritrovare i propri figli e tentare una nuova vita con il frazionamento del latifondo che il regime aveva inaugurato. Nel delineare questo soggetto, Savarese riteneva di aver assolto alla richiesta del suo regista proprio perché aveva attinto largamente alla verità documentaria dell'isola. Rileggendo la premessa al film e il suo soggetto ci si accorgerà che il modello seguito da Savarese era *I Malavoglia* spostato dal mare alla terra, con quella disgrazia iniziale che nel romanzo era il naufragio della barca e nel soggetto del film la morte del mulo, «con lo stesso intento se non con la stessa cadenza; e con una ragione comune: quella verità documentaria che là è radice di lingua e di proverbi e qui è di fatti e di ambienti perché la lingua al cinema la dà il regista, non lo sceneggiatore»²⁰. Questa era la natura del soggetto, quando nell'ottobre del 1940 Savarese riceveva una lettera di Pozzi Bellini, il quale gli comunicava che l'impresa era probabilmente naufragata per incomprensioni e per una progressiva distanza con la Lumen; tuttavia, l'intervento nella riunione di Mazzocchi

²⁰ Termine, *Un eretico innocente*, cit., p. 43.

Alemanni aveva prodotto un certo ottimismo per il futuro della pellicola nel regista che invitava, pertanto, lo sceneggiatore a non interrompere il lavoro. Nell'aprile del 1941, infatti, la Lumen aveva inviato a Savarese il contratto ufficiale per il suo impegno nella sceneggiatura; il 24 maggio 1941, l'intero materiale preparatorio veniva consegnato: la lettera di accompagnamento ai testi presentava una forma collettiva; eppure, dall'ultima lettera di Pozzi Bellini erano passati quattro mesi. Come suggerito da Domenico Ferraro, «la mancanza di sue lettere nella documentazione conservata da Savarese potrebbe anche essere solo una casualità, per quanto molto sospetta. La scomparsa del suo nome, però, dalle comunicazioni ufficiali della Lumen per tutto il 1941 prova largamente che ormai non rientrava più nell'organico del progetto»²¹.

La sceneggiatura appariva più debole dal momento che il suo autore si era attenuto troppo rigidamente alle indicazioni del regista e la forza evocativa ne era risultata indebolita: l'indicazione a mettere in risalto il senso di parentela e del vicinato delle popolazioni rurali si era così tradotto in un rimando ai suoi aspetti più triviali, allo stesso modo in cui lo spunto narrativo, che avrebbe dovuto trarre dalla tradizione popolare, si era concretizzato nella riproposizione di stanchi luoghi comuni e nella raccolta di qualche proverbio. È molto probabile che Pozzi Bellini non si riconoscesse in quel soggetto e che avesse avuto modo di parlarne con Savarese in una serie di colloqui telefonici²² eppure la distanza maggiore si registrava con i committenti. Era da poco rientrato a Enna quando aveva ricevuto una lettera ufficiale dalla Lumen datata 9 giugno 1941 e firmata dall'amministratore, Marcello Falconi, in cui si sottolineavano i limiti economici e tecnici della sceneggiatura. Anche questa lettera era indirizzata unicamente a Nino Savarese, testimoniando la presa di distanza dal documentario di Pozzi Bellini. Il lavoro di Savarese non aveva tenuto conto del principio di economicità delle scene richiesto dalla piccola Lumen S.A., con conseguente sforamento dei giorni di lavorazione: 120 invece dei 60

²¹ Ferraro, *Giacomo Pozzi Bellini*, cit., p. 21.

²² Termine, *Un eretico innocente*, cit., p. 52.

previsti e almeno il doppio della pellicola (quattromila metri) ordinariamente utilizzata in produzioni del genere. Un costo ingiustificabile: quasi due milioni e mezzo di lire nel 1941. Tuttavia, le motivazioni economiche erano solo il preambolo della fine del progetto; venivano, quindi, rilevati da Falconi problemi sulla materia del testo: un'asimmetria non solo formale ma anche sostanziale tra la parte che presentava i contrasti tra le classi sociali, sopraffazione dei poveri, disoccupazione, furti e svilimenti (tutto ciò che nell'Italia mussoliniana non doveva esistere) e la parte dedicata all'apologia della trasformazione del latifondo, consegnata solo in chiusura e brevemente allo spettatore. Ovviamente, le colpe non riguardavano solo il testo della sceneggiatura ma anche i consigli della relazione del regista: i difetti di cui sopra sarebbero stati aggravati dall'eventuale assenza di attori professionisti dal momento che, senza due o tre nomi di richiamo per il pubblico, il film avrebbe avuto pochissime possibilità commerciali di distribuzione e di collocamento. Per quanto sostenuti da Mazzocchi Alemanni, Marcello Falconi e i dirigenti della Lumen apparivano, pertanto, scoraggiati dall'impresa: il film si sarebbe potuto realizzare solo con profonde e radicali mutazioni, eliminazioni ed aggiunte del soggetto e della relativa sceneggiatura: «vedere sa vedere, ma nel giro di una frase: i suoi esseri hanno magari lo sguardo misterioso e la parola grave di significato ma per lo spazio di un carattere; tirati fuori dal frammento perdono subito consistenza poetica, stile, e si trascinano ciondoloni da capitolo a capitolo della loro storia che vuol essere semplice e pare assurda»²³.

È utile ribadire che la Lumen aveva ricevuto già precedentemente elementi per giudicare la natura del film: alla relazione redatta da Pozzi Bellini e Cecchi si aggiungevano i nuclei tematici delle fotografie preliminari e le riunioni romane tra i committenti e il regista stesso, di cui Savarese chiedeva si tenesse conto: la concezione del lavoro era, tutto sommato, di Pozzi Bellini e lui aveva cercato di elaborarlo secondo la verità documentaria richiesta. Scriveva:

²³ Ivi, p. 47. L'autore riporta le parole di Elio Vittorini sulle forme della scrittura di Nino Savarese.

spero che avrete il coraggio di affrontare il lavoro in tutta la sua novità, che solo potrà darvi il successo, naturalmente col suo inevitabile rischio. Ma se per accortezza e furberia commerciale cercherete di far somigliare questa cosa nuova alle cose già fatte, temo che non farete né il vecchio né il nuovo. Si ripeterebbe, a mio avviso, l'errore che ha fatto finora la cinematografia italiana: timore di fare cose caratteristiche, schiettamente italiane, sforzo di avvicinarsi a quello che si fa in altri paesi senza avere le qualità (o i difetti) e i mezzi e le possibilità di quelli che si vorrebbero imitare²⁴.

Una presa di posizione forte, condizionata direttamente, secondo Termine, da telefonate con Pozzi Bellini, che pure lo aveva lasciato solo nel confronto diretto con la committenza, la quale non rispose. Nel dicembre del 1941, a parlare ancora del progetto era il solo Mazzocchi Alemanni: aveva letto il soggetto e la sceneggiatura di Savarese e vi aveva trovato «cose bellissime e spunti mirabili, veramente umani e commoventi»²⁵ e, tuttavia, la materia andava ancora elaborata e completata con opportuni accorgimenti, la cui natura ci è ignota.

L'aggravarsi delle condizioni belliche e il conseguente sforzo economico richiesto eliminarono qualsiasi residuo di possibilità realizzativa del documentario; si ridussero, infatti, i finanziamenti a Mazzocchi Alemanni, la cui strategia comunicativa dovette, pertanto, adeguarsi: le fotografie di Pozzi Bellini vennero pubblicate alla fine del 1941 in un libretto intitolato *La colonizzazione del latifondo siciliano*, che doveva in qualche modo sostituire il film allo scopo di mostrare i risultati del lavoro svolto dall'ECLS. Nino Savarese, invece, venne coinvolto nella redazione di un trimestrale, il *Lunario del contadino*, destinato ad essere il compagno utile e fedele del colono. Eppure la relazione di Pozzi Bellini e Cecchi, il soggetto di Savarese e, soprattutto, il reportage fotografico siciliano – che si sostituì al film come dispositivo narrativo autonomo – lasciano intravedere, anni prima di Visconti e Rossellini, i tratti di quella rivoluzione neorealista che il cinema italiano avrebbe pienamente conquistato solo nel dopoguerra.

²⁴ Ivi, pp. 135-137. Lettera di Nino Savarese alla Lumen Veritatis S.A., datata 2 luglio 1941.

²⁵ Ferraro, *Giacomo Pozzi Bellini*, cit., p. 21.

Caterina Miracle Bragantini

Sguardi plurali sulla Grecia. Viaggi d'autore tra scrittura e fotografia

E comme c'est triste, la Grèce, madame: finita la sua gran recita d'epoca, si spengono le luci e le faci, cala addirittura un sipario (che al teatro non c'era) sulle antiche corrispondenze fra lo sguardo addestrato e l'immagine interiore ambigua e le mediazioni culturali tra la realtà e il fantasma, nei costumi e consumi mutanti del Sublime e dell'Assurdo¹.

Sono dolcemente le parole che Alberto Arbasino riserva alla Grecia nel suo *Dall'Ellade a Bisanzio*, raccolta degli articoli apparsi su «Il Mondo» e «Settimo Giorno» dopo un «viaggetto di formazione per giovani di buone letture classiche»², intrapreso nell'estate del 1960. Con il suo *pamphlet* postmoderno sembra esaurirsi una cospicua linea italiana di viaggi letterari in Grecia³. Solo cinque anni prima, dalla sua colonna di terza pagina, Emilio Cecchi notava l'interessante «moltiplicarsi di libri intorno alla Grecia in una temperie culturale che non potrebbe mostrarsi più anticlassica ed antiumanistica»⁴.

Limitandosi al Novecento, è almeno dalla «riscoperta archeologica»⁵ di d'Annunzio – salpato nell'estate del 1895 sullo

¹ Alberto Arbasino, *Dall'Ellade a Bisanzio*, Milano, Adelphi, 2017, p. 24. Sul reportage, vd. Cristiano Bedin, *Alberto Arbasino e la riscoperta del Grand Tour tra postmodernismo, classicismo ed orientalismo*, «Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies», 1, XXV, 2019, pp. 13-31.

² Ivi, p. 6.

³ Sulla tradizione italiana del reportage in Grecia, vd. Brigitte Urbani, *Viaggi in Grecia tra illusione e realtà (Ottocento e Novecento)*, «Studia Universitatis Babes Bolyai – Studia Philologia», 2, 2011, pp. 15-28; Rossana Esposito, *Mito e storia nei viaggiatori italiani in Grecia del Novecento*, Atene, Ocelotos Publications, 2016.

⁴ Emilio Cecchi, *Viaggiatori in Grecia*, «Corriere della Sera», 11 gennaio 1955.

⁵ Carlo Santoli, *Il paesaggio della Grecia nei Taccuini*, «Archivio d'Annunzio»,

yacht *Fantasia* insieme a Boggiani, Masciantonio, Scarfoglio e Hérelle – che numerosi scrittori si alternano sul territorio greco compiendo una sorta di «pellegrinaggio religioso»⁶. La sua traduzione letteraria è diversa caso per caso, ma rientra generalmente nel campo del «collezionismo erudito», categoria coniata da Luigi Marfè per quei viaggiatori che intendono l'esperienza odeporica come «antologia personale di una simbologia privata»⁷. I luoghi attraversati, densi di ricordi e suggestioni profondamente radicati nell'identità culturale europea, dà vita a una trama di riferimenti, citazioni, frammenti colti che spesso sostituiscono la realtà del viaggio: «L'esperienza dello spazio si trasforma così in una mistica degli oggetti, che riduce il mondo a un cimitero di rovine e i resoconti a cataloghi di stranezze»⁸.

Il poeta vate fa riemergere l'esperienza odeporica nei versi di *Maia*⁹, e così Salvatore Quasimodo¹⁰; mentre scrittori come

3, 2016, pp. 51-66. Cfr. anche Giuseppe Antonio Camerino, *Estetismo e sensualismo. Il viaggio in Grecia di d'Annunzio nella versione dei "Taccuini"*, in Id., *Primo Novecento. Con analisi specifiche su Pascoli, d'Annunzio, Saba e Montale*, Avellino, Edizioni Sinestesie, pp. 73-83. Per un inquadramento generale dell'influsso delle *Laudi* sulla rappresentazione del mito nel Novecento, vd. Marinella Cantelmo, *Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento*, in Ead. (a cura di), *L'età contemporanea*, vol. IV, in Pietro Cantelmi, *Il mito nella letteratura italiana*, Brescia, Morcelliana, pp. 5-50.

⁶ Alberto Moravia, *Viaggi. Articoli 1930-1990*, a cura e con introduzione di E. Siciliano, postfazione di T. Tornitore, Milano, Bompiani, 1994 (consultato nell'edizione digitale, sezione 24).

⁷ Luigi Marfè, *Oltre la "fine dei viaggi". I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze, Olschki, 2009, p. 43.

⁸ Ivi, p. 44.

⁹ Emanuela Schicchitano, «Io, ultimo figlio degli Elleni». *La greicità impura di Gabriele d'Annunzio*, Pisa, ETS, 2011; Stefano Scioli, *La Grecia classica in Maia di Gabriele D'Annunzio*, Bologna, Pendragon, 2022.

¹⁰ Ne *La terra impareggiabile* (Milano, Mondadori, 1958), è presente una sezione intitolata *Dalla Grecia*, costituita da un gruppo di sette poesie ispirate a un viaggio in Grecia nell'ottobre del 1956: cfr. Ioannis Tsolkas, *Ecchioltramare: i due viaggi in Grecia del "Siculo-Greco" Salvatore Quasimodo*, «Σύγκριση», 25, 2016, pp. 83-98.

Cecchi¹¹, Praz¹², Bacchelli¹³, Moravia¹⁴, Montale¹⁵ affidano i loro resoconti agli articoli, spesso riediti come libro autonomo o all'interno di volumi collettanei. In questo contesto prevalentemente maschile, spicca una rara voce femminile¹⁶: quella di Lalla Romano, che nel *Diario di Grecia* restituisce l'esperienza del viaggio coniugando diario personale e sguardo letterario in una forma intima e riflessiva¹⁷.

Nell'articolo citato, Cecchi così scriveva:

Si tratta di romanzieri, giornalisti e letterati di estrazione varia, che della Grecia non s'erano mai fatti una particolare vocazione; ma un bel giorno sentirono una specie di confuso richiamo, risfogliarono le traduzioni interlineari [...]; finché addirittura si misero in viaggio, e sbarcati sulle sponde leggendarie, visitarono i luoghi sacri, e tornati a casa ne scrissero¹⁸.

¹¹ Emilio Cecchi, *Et in Arcadia ego*, Milano, Hoepli, 1936; Milano, Mondadori, 1942; Milano, Mondadori, 1960. Cfr. Luigi Weber, "Et in Arcadia ego": i taccuini fotografici di Emilio Cecchi, «Ermeneutica letteraria», XVI, 2020, pp. 173-181; Caterina Lisini, *Fotografie del viaggio in Grecia di Emilio Cecchi*, «Firenze Architettura», 2, 2021, pp. 98-109; Caterina Miracle Bragantini, *Dove il presente non ha tempo. Emilio Cecchi in Arcadia tra pagina e fotografia*, in Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo (a cura di), *Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*, Roma, Adi editore, 2025.

¹² Mario Praz, *Viaggio in Grecia. Diario del 1931*, Roma, Lettere d'oggi, 1942. Le corrispondenze erano apparse a puntate su «L'Ambrosiano».

¹³ Riccardo Bacchelli, *Viaggio in Grecia*, Napoli, Ricciardi, 1959.

¹⁴ Moravia compie un soggiorno di sei mesi in Grecia nel 1939 e pubblica le sue corrispondenze sulla «Gazzetta del Popolo». Sono raccolte, con gli altri reportages, in Moravia, *Viaggi. Articoli 1930-1990*, cit.

¹⁵ Testimoniano il suo soggiorno greco, invitato dell'Istituto italiano di cultura di Atene nel maggio-giugno 1962, tre articoli pubblicati sul «Corriere della Sera»; vd. Cristiano Luciani, *Montale, Kavafis e la Grecia moderna*, Roma, Azimut, 2006; Arnaldo Di Benedetto, *Montale «fuori di casa»: la Grecia*, «Strumenti critici», 3, XXVII, settembre-dicembre 2012, pp. 355-373.

¹⁶ Si tratta, evidentemente, di un dato di sociologia culturale sintomatico; sui racconti di viaggio femminili, vd.: Federica Frediani, Ricciarda Ricorda, Luisa Rossi (a cura di), *Spazi segni parole. Percorsi di viaggiatrici italiane*, prefaz. di L. Clerici, Milano, FrancoAngeli, 2012; Federica Frediani, *Uscire. La scrittura di viaggio al femminile: dai paradigmi mitici alle immagini orientaliste*, Reggio Emilia, Diabasis, 2007.

¹⁷ Lalla Romano, *Diario di Grecia*, Torino, Einaudi, 1974 [1959]. Vd. Virginia Di Martino, «Siamo di casa». Diario di Grecia di Lalla Romano, «Sinestesieonline», 42, XIII, 2024, pp. 1-9.

¹⁸ Cecchi, *Viaggiatori in Grecia*, cit.

In effetti, nell'arco del 1954 appena concluso, erano usciti ben tre libri di viaggi ellenici: *Viaggio nella Grecia antica* di Cesare Brandi (dedicato allo stesso Cecchi)¹⁹, *Approdo in Grecia* di Giovanni Comisso²⁰ e *Testimone in Grecia*, tratto dal reportage radiofonico di Giovanni Battista Angioletti e Piero Bigongiari²¹. Quattro autori molto diversi: uno storico dell'arte; un narratore e viaggiatore, di lì a poco vincitore di un premio Strega²²; infine, uno scrittore in duetto con un poeta.

La coincidenza bibliografica delle tre opere non si esaurisce nel «confuso richiamo» cui fa cenno Cecchi, ma va piuttosto contestualizzata nel clima del secondo dopoguerra. Dall'età liberale in avanti, i *reportage* sempre più numerosi sulle pagine di quotidiani e riviste partecipano alla costruzione di un immaginario comune all'interno di un paese di recente formazione: guardando fuori dai propri confini e descrivendo altre realtà, culture, società, i viaggiatori sono indotti inevitabilmente a confrontarsi con la propria. È ciò che Calvino chiamava lo «specchio in negativo»²³: il riconoscimento di sé avviene tramite il disconoscimento di ciò che non si è. Il caso della Grecia, però, è *sui generis*: qui, da sempre, l'idea del luogo prevale sulla realtà. L'Ellade, per i viaggiatori europei che ne intraprendono la sco-

¹⁹ «Caro Cecchi, è a te che desidero dedicare, se lo consenti, questo viaggio in Grecia; né solo per quell'affetto, pari solo all'ammirazione, che io nutro per te, né solo perché tu sia, fra i contemporanei, lo spirito ch'io sento più vicino alla classicità, né per il fatto che la tua presenza più d'ogn'altra mi si facesse sentire in quei luoghi di misteriosa ascosa presenza. Tutti questi motivi sono veri, ma quello più vero di tutti, e che per mio castigo non lascerò nella penna, è il ricordo del tuo bellissimo libro sulla Grecia [...]», Cesare Brandi, *Viaggio nella Grecia antica*, Firenze, Vallecchi, 1954, con 54 fotografie dell'autore, di L. Vitali e D. Levi. Il libro è oggi disponibile nei Tascabili Bompiani (Milano, 2011). A sua volta, nell'ultima edizione del suo *Et in Arcadia ego* (1960) Cecchi citerà il testo di Brandi e le sue intuizioni critiche a proposito del profilo artistico del «maestro di Olimpia»: «Una delle supposizioni più ingegnose è di Cesare Brandi, nel suo recente *Viaggio nella Grecia antica*», p. 199.

²⁰ Giovanni Comisso, *Approdo in Grecia*, Bari, Leonardo da Vinci editrice, 1954, con 77 fotografie dell'autore, di F. Maraini, P.M. Bianchin e R. Pestalozzi.

²¹ Giovanni Battista Angioletti, Piero Bigongiari, *Testimone in Grecia*, Roma, ERI, Torino, 1954, con 202 fotografie di E. Bigongiari e di repertorio. Il volume deriva dalle dieci puntate radiofoniche *Le origini della civiltà mediterranea*, realizzate con la collaborazione di Sergio Zavoli.

²² Comisso vincerà la IX edizione dello Strega (1955) con la raccolta di racconti *Un gatto attraversa la strada*, Milano, Mondadori, 1954.

²³ Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 35.

perta, è un composto di storia, arte, mito che anticipa e sovrasta la verità dell'esperienza odeporica. È un itinerario nello spazio ma soprattutto nella storia, a ritroso, per scoprire dal vivo i paesaggi che sono stati la culla della cultura occidentale. Qui la dialettica tra identità e straniamento si frantuma, poiché quello in Grecia è vissuto come un ritorno alle radici: «Io son l'ultimo figlio degli Elleni»²⁴, scriveva d'Annunzio, dando inizio a questa genealogia ideale. Voltando le spalle al conflitto, i letterati italiani sentono la necessità di riscoprire questo luogo, sollecitati da un sentimento o, meglio, da un'urgenza collettiva, sebbene forse non ancora percepita distintamente: ritrovare, saggiare e sfidare le proprie radici culturali in quella che Alberto Savinio definisce candidamente «la regione in cui lo “spirito europeo” prese corpo per la prima volta»²⁵. In questo senso, risulta significativa la presenza di Angioletti tra gli autori considerati nel presente contributo, il cui europeismo ha definito fin dagli esordi la sua attività di mediatore culturale, alla luce della profonda convinzione in un'unità intellettuale europea da preservare contro gli elementi disgregatori sociali e politici²⁶.

Nei suoi versi, d'Annunzio tratteggia «un'altra/patria»²⁷, cui la poesia, annullando il tempo, lo ricongiunge. L'artificio lirico esprime una sensibilità che si diffonderà a macchia d'olio negli scrittori e nelle scrittrici che si confronteranno nei decenni

²⁴ Gabriele d'Annunzio, *La vittoria navale*, in Id., *Versi d'amore e gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982, vol. II, v. 12.

²⁵ Alberto Savinio, *Difficile la convivenza tra popoli adulti e arretrati*, «Corriere d'informazione», 26-27 dicembre 1950, ora in Id., *Scritti dispersi. 1943-1952*, Milano, Adelphi, 2004, p. 1477. La riflessione saviniana sull'Europa è racchiusa nell'antologia di articoli politici *Sorte dell'Europa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1977.

²⁶ Angioletti si occuperà a lungo di tali questioni: già nel 1928 pubblica *Scrittori d'Europa. Critiche e polemiche*, Milano, Libreria d'Italia, 1928, cui seguono: *L'Europa d'oggi*, Lanciano, Carabba, 1932; *Un europeo d'Italia. Inchiesta in occidente*, Torino, ERI, 1951 (anche questo ricavato da una serie di trasmissioni tenute sul Terzo Programma); *Tutta l'Europa*, Roma, Edizioni Rapporti Europei, 1961. È il principale artefice della fondazione della Comunità Europea degli Scrittori, nel 1960, di cui è anche il primo presidente: cfr. Luca Saltini, *Il sogno dimenticato di Angioletti: la Comunità Europea degli Scrittori*, «Nuova Antologia», gennaio-marzo, 2010, pp. 1-13.

²⁷ Gabriele d'Annunzio, *Laus vitae*, in Id., *Versi d'amore e gloria*, cit., vol. I, v. 5005.

successivi con la Grecia. La realtà contemporanea provoca in molti di loro, animati da letture, immagini e fantasie, uno *choc* che li induce, nella verbalizzazione dell'esperienza, a cancellare i dettagli dissonanti rispetto al quadro ideale della classicità; il presente viene continuamente eluso. Lo ammette candidamente Mario Praz, quando scrive, alludendo peraltro proprio a d'Annunzio:

Grecia antica, Grecia moderna, cose che si possono tener distinte solo se tu sbarchi da uno *yacht* sul luogo di scavo, e ti armi di parocchi, e corri ai ruderi e, un occhio sul libro, l'altro sulla rovina descritta, fai in te ribollire tutti i sedimenti di cultura classica, tutte le ideologie più o meno approssimative di cui s'è venuta nutrendo la tua coscienza d'europeo²⁸.

Così Brandi: «I nomi classici, la cintura di violette, l'isola di Minos [...]: e già siamo fuori del tempo usuale. Non di quello reale: ma in un tempo tutto nostro, che è un dialogo»²⁹. Pur mantenendosi, come si vedrà, una tendenza verso la rimozione della contemporaneità, progressivamente essa fa capolino nell'orizzonte degli autori. Brandi parla appunto di un «dialogo», di una nuova dimensione temporale estranea al resto del mondo, tra l'Io che viaggia e la Grecia che lo accoglie. Mezzo di questo sguardo aperto al presente sono le fotografie inserite nei tre reportage oggetto del presente contributo, che fanno da controcanto visuale al racconto di parole.

La curiosità di esplorare le reliquie del passato resta, in ogni caso, la prima occasione del viaggio. Comisso ammette di nutrire una «Grecia mentale»³⁰ direttamente ispirata dall'*Odissea*, sua unica guida turistica, che scandirà il *leitmotiv* del racconto; Brandi dichiara già dal titolo che il suo è un viaggio a ritroso nel tempo; i due radiocronisti presentano il tour come frutto del «desiderio di giungere il più lontano possibile nel tempo»³¹. Immaginario letterario e rievocazione storica, dunque, sono le direttive che orientano le loro peregrinazioni, ma nelle tre opere, la presenza di un ricco apparato fotografico riporta con

²⁸ Praz, *Viaggio in Grecia*, cit., p. 6.

²⁹ Brandi, *Viaggio nella Grecia antica*, cit., pp. 11-12.

³⁰ Comisso, *Approdo in Grecia*, cit. p. 8.

³¹ Angioletti, Bigongiari, *Testimone in Grecia*, cit., p. 9.

evidenza nel racconto la realtà della Grecia. Lo stesso Cecchi, nel recensire i volumi, sottolinea la presenza di un comparto illustrativo notevole tanto dal punto di vista quantitativo che qualitativo: «sono illustrati», nota, «con quel gusto e quella accuratezza di intenti, da cui, nel continuo progredire dei mezzi fotomeccanici, ormai suole ottenersi che la parte figurativa di pubblicazioni come queste, sempre più strettamente *aderisca* al testo, e lo *illumini* e *completi*»³². Cecchi, che più avanti nell'articolo parla dell'«eloquente linguaggio»³³ delle fotografie, comprende, con significativo anticipo rispetto alle teorizzazioni del *pictorial turn*³⁴, che le immagini detengono un valore essenziale per il funzionamento e la ricezione dell'organismo letterario.

Prima di affrontarne il contenuto, è perciò opportuno formulare alcune considerazioni preliminari sul paratesto delle opere. *Viaggio nella Grecia antica*, pubblicato da Vallecchi, è in formato tascabile: contiene trentadue fotografie della collezione dello storico dell'arte Lamberto Vitali che ritraggono paesaggi, monumenti antichi e opere d'arte oggetto del racconto. La loro disposizione, nel precedere di volta in volta i brani nei quali il contenuto dell'immagine è oggetto del discorso, costituisce una sorta di anticipazione del viaggio di parole. Sul modello dei cataloghi d'arte, esse completano il testo, detengono cioè una funzione documentaria, convalidata dalla didascalia nel *recto* della pagina, al fine d'informare immediatamente e precisamente il lettore sul loro contenuto³⁵; dato che differenzia questo dagli

³² Cecchi, *Viaggiatori in Grecia*, cit. Corsivi miei.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Con *pictorial turn* s'intende la svolta epistemologica nel campo della cultura visuale che pone le immagini allo stesso livello del linguaggio. La formula è stata elaborata dallo storico dell'arte e teorico della cultura William John Thomas Mitchell. In Italia sono disponibili le traduzioni di alcuni suoi saggi: Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Milano, Raffaello Cortina, 2017; Id., *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, trad. di F. Cavaletti, Milano, Johan & Levi, 2018.

³⁵ La fotografia svolge un ruolo fondamentale anche nella prassi operativa del restauro e nella riflessione teorica di Cesare Brandi: cfr. Silvia Cecchini, *La fotografia per il restauro delle opere d'arte negli anni Trenta del Novecento. Cesare Brandi e Traiano Finamore*, in Matilde Cartolari, Martina Visentin (a cura di), *Il restauro per immagini. Fotografia e restauro dall'Ottocento ad oggi*, Udine, Forum, 2022, pp. 87-103.

altri due volumi, nei quali le fotografie rimangono anonime, parlanti solo con il codice visuale, identificate solo dall'indice finale.

Testimone in Grecia è un voluminoso testo in ottavo che contiene circa duecento fotografie, tutte in bianco e nero eccetto dodici a colori, che compaiono fuori testo. Due terzi degli scatti sono realizzati da Elena Ajazzi Mancini, moglie di Bigongiari, il resto proviene dalle raccolte di altri autori e da repertori, come quello della Scuola Archeologica Americana di Atene o dell'archivio Alinari di Firenze. L'opera è la trascrizione di una "stagione" del ciclo *Origini della civiltà mediterranea*, reportage radiofonico realizzato nel 1953 dagli autori per il Terzo Programma della Rai, accompagnati dall'interprete Clara Falcone e da Sergio Zavoli³⁶ («who recorded Bigongiari and Angioletti reading their impressions *in situ* for later radio broadcasts with RAI»³⁷).

A questo proposito è utile ricordare che nel 1953 era iniziato il *Viaggio in Italia* di Piovene, «inventario delle cose italiane»³⁸ trasmesso per radio fino al 1956 e solo successivamente raccolto in volume (anch'esso corredato di un apparato fotografico). *Testimone in Grecia* arricchisce il racconto di parole con la dimensione visuale: le immagini quasi strabordano rispetto al dettato, rendendo Elena Bigongiari, di fatto, coautrice dell'opera, seppure non accreditata. Le immagini dialogano magnificamente con il testo grazie anche alla loro disposizione: rarissime sono due pagine consecutive fatte di sole parole, molteplici sono invece quelle in cui le fotografie sospendono la narrazione e si susseguono, talvolta più d'una per pagina, fornendo la rappresentazione di un luogo da più angolazioni, oppure in bianco e nero e a colori, o ancora disponendo su due facciate una stessa foto, squadernata.

³⁶ Probabilmente è durante lo stesso viaggio che Zavoli e Angioletti realizzano il documentario radiofonico *Notturmo a Cnosso* (regia di Elisabetta Di Pietrantonio), vincitore del prestigioso Prix Italia nel 1953. Il documentario si può ascoltare online: <<https://www.teche.rai.it/1953/10/notturno-a-cnosso/>>.

³⁷ Theodore Ell, *Introduction to Piero Bigongiari's Greek Writings*, in «Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)», 15, 2011, p. 69.

³⁸ Guido Piovene, *Premessa*, in Id., *Viaggio in Italia* [1957], Milano, Bompiani, 2017, p. 10.

Approdo in Grecia è l'esperimento forse più interessante dei tre: si può definire a pieno titolo un fototesto³⁹, nel quale immagini e parole cooperano nel dar senso al libro. Esso risente, probabilmente, dell'influsso della nuova edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*, uscita nel 1953 con le fotografie di Luigi Crocenzi. Nel romanzo di Vittorini, le fotografie non sono la rappresentazione precisa del racconto, ma ne ampliano la funzione allegorica⁴⁰; similmente in *Approdo in Grecia*, che gli è affine per la peculiare disposizione delle immagini sulla pagina, esse contribuiscono a potenziarne il messaggio. Le 77 illustrazioni sono di Fosco Maraini, dei fotografi Pier Maria Bianchin e Rudolf Pestalozzi e dello stesso Comisso.

Quale Grecia, dunque, emerge dai tre racconti verbovisuali? Per scoprirlo può essere utile basarsi sulla rappresentazione di alcune tappe comuni ai tre itinerari. Ovviamente, c'è Atene: per Brandi, è l'Acropoli a "fare" la città. Dovunque si arrivi, ovunque ci si sposti, la rocca resta visibile, "ubiqua"⁴¹. E così

³⁹ Sotto la definizione di fototesto (benché anche su tale termine non vi sia completo accordo) rientrano opere in cui i due codici (verbale e fotografico) vivono in costante tensione, cooperando a generare un significato inedito. Nella ricca bibliografia sull'argomento, si rimanda almeno, tra gli studi più recenti, a: Dalila Colucci, Leonarda Trapassi (a cura di), *Iconotesti narrativi nell'Italia contemporanea*, Firenze, Franco Cesati, 2024; Luigi Marfé, «Un altro modo di raccontare». *Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Firenze, Olschki, 2021; Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retoriche e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020; Michele Cometa e Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti: letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata, 2016.

⁴⁰ Il rapporto di Vittorini con la fotografia risale almeno al 1942, quando esce per Bompiani l'antologia *Americana* arricchita da 147 immagini, e prosegue ne «Il Politecnico». Vd. Corinne Pontillo (a cura di), *Un istinto da raddomante. Elio Vittorini e le arti visive*, «Arabeschi», n. 13, gennaio-giugno 2019, consultabile online: <<http://www.arabeschi.it/11-americana/>>; Ead., «Il Politecnico» di Vittorini. *Progetto e storia di una narrazione visiva*, Roma, Carocci, 2020. Sulla travagliata storia editoriale dell'edizione 1953 di *Conversazione in Sicilia*, si rimanda ad Angelo Pietro Desole, *Conversazione illustrata in Sicilia (1953): una controversia fra Vittorini e Crocenzi*, «RSF. Rivista di studi di fotografia», n. 10, 2019, pp. 82-99; Bart van den Bossche, *Conversazioni istoriate: intorno all'edizione illustrata di Conversazione in Sicilia (1953)*, «Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica», 65, 1, 2013, pp. 95-106; Giuseppe Lupo, *Fotografia della memoria*. «Conversazione in Sicilia» illustrata di Elio Vittorini (1953), in Angela Ida Villa (a cura di) *Studi di storia e di critica della Letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento in onore di Giuseppe Farinelli*, Edizioni di Otto/Novecento, Milano, 2011, pp. 587-605.

⁴¹ Il secondo capitolo del libro di Brandi s'intitola appunto *Ubiquità dell'Acropoli*.

in effetti anche nel suo libro le numerose diapositive che la rappresentano compaiono a distanza di diverse pagine dal suo racconto, come a segnalare anche al lettore la pervasività visuale del tempio. Laddove invece il Pireo e la città nuova sono dominati da un caos vitale ma barbaro, orientaleggiante, che ricorda Costantinopoli piuttosto che i fasti di Pericle. Così è anche per Comisso, che scrive: «toccata terra ci si accorge di avere fatto un passo avanti verso l'Oriente», un «Oriente vociante, tumultuoso, caotico» sotto cui però si rivela «la presenza dell'Occidente ordinatore, come sotto a un'acqua infida si avverte la terra solida e sostenente»⁴². Ma anche lui osserva che a distinguere essenzialmente Atene dalle altre città è che «in fondo a molte strade e ogni volta che dischiudevo la finestra della mia stanza, appariva sfolgorante di luce, la divina Acropoli»⁴³. In quest'ottica è particolarmente significativa la fotografia n. XVIII dello stesso Comisso, scattata durante una passeggiata nel quartiere della Placa: «Osservo l'Acropoli, di cui ho sempre seguito i rocciosi dirupi. Il Partenone non era più visibile da tempo, solo l'Eretteo ogni tanto biancheggiava al sole che penetrava tra le colonne sottili. Ed era un persistente richiamo»⁴⁴. Nel terzo libro, è Angioletti a scrivere il capitolo dedicato all'Acropoli, che diventa emblema delle capacità generatrici dell'uomo dopo che «per troppi anni ci siamo distrutti, così come nel corso dei secoli gli uomini imbarbariti distrussero o deturparono o trafugarono questi simboli dell'intelligenza e della grazia»⁴⁵. Bigongiari, che firma il brano successivo, sembra dialogare con le fotografie della moglie quando afferma, con la sua inconfondibile prosa poetica:

Il candore dei marmi ha la spettrale evidenza di un pensiero al suo colmo. Il Partenone entra in cielo, sembra scavato nell'azzurro [...] esso è l'architettura stessa del cielo, e le grandi nuvole candide o rossastre che navigano nel turchino ventilato sembrano venire a completare le parti mancanti, rapinate dagli uomini e dal tempo all'edificio⁴⁶.

⁴² Comisso, *Approdo in Grecia*, cit., p. 18 e p. 21.

⁴³ Ivi, p. 24.

⁴⁴ Ivi, p. 28.

⁴⁵ Angioletti, Bigongiari, *Testimone in Grecia*, cit., p. 64.

⁴⁶ Ivi, p. 65.

I due nulla dicono, invece, di Atene città, conformemente alle scelte del resto del libro, che tanto nel testo quanto nelle immagini si concentra essenzialmente sulle rovine antiche e sul sentimento del tempo che queste ispirano, spesso affidato ai versi dei poeti antichi: dai poemi omerici a Pindaro, Eschilo e Callimaco.

Luogo di inatteso sovvertimento della tradizione letteraria è, per tutti gli autori considerati, l'Arcadia, che si pone in dialogo non solo con il topos della poesia bucolica e pastorale, ma anche con il precedente volume cecchiano, il cui titolo, *Et in Arcadia ego*, riprende un *memento mori* d'origine umanistica. Nei tre volumi, piuttosto che l'angoscia per la caducità umana emerge, netto, lo stupore dei viaggiatori nel conoscere un luogo arido e brullo, completamente diverso rispetto all'atteso idillio rigoglioso. Così Comisso, che è continuamente preda del dissidio Grecia mentale/Grecia reale: «dovevo costringermi di continuo a ricordare che ero nel mezzo dell'Arcadia mentre il suo paesaggio mi riportava in una Alpe qualsiasi»⁴⁷. O, ancora, Brandi:

Perché si era in Arcadia, e come ricordarselo? Nulla è meno arcadico di questa Arcadia solo geografica, nulla di meno idillico e pastorale [...]. Però l'Arcadia potrebbe essere più Arcadia, e invece mai si son visti monti più brucati, meno invitanti, con così poche capre, porcellini, pecore, vacche, asinelli: tutto è brullo, con qualche ciuffo qua e là, come se chiedesse l'elemosina⁴⁸.

Angioletti si sofferma sulla solitudine e la diffidenza dei pastori che l'abitano, ricollegandosi, piuttosto che agli idilli pastorali teocritei, a Leopardi, che

pose fine all'Arcadia del Settecento con la scoperta poetica del dolore universale; ma forse non immaginò di avere, per primo, cantato la solitudine e la disperazione di uomini sperduti con le loro greggi, non soltanto sugli altipiani dell'Asia, ma anche in questa vera Arcadia del Peloponneso, fra queste solitudini dove men che mai si coglie il frutto del "tacito infinito andar del tempo"⁴⁹.

L'omissione del presente, cui prima si accennava, avviene invece con toni e gradazioni differenti. L'atmosfera di *Testimone*

⁴⁷ Comisso, *Approdo in Grecia*, cit., p. 74.

⁴⁸ Brandi, *Viaggio nella Grecia antica*, cit., pp. 89-90.

⁴⁹ Angioletti, Bigongiari, *Testimone in Grecia*, cit., p. 125

in Grecia è sospesa in una dimensione mitico-letteraria impermeabile al meschino dato quotidiano, ma sempre rivolta alla grandezza. Non è il vissuto individuale dei due narratori a dar senso e coerenza all'itinerario, bensì la trama di citazioni e il costante richiamo alle vicende storiche memorabili dell'antica Grecia. Lo confermano anche le fotografie, quasi sempre raffiguranti monumenti e paesaggi, pur con qualche eccezione: ritratti di uomini, soprattutto contadini. Così nel libro di Brandi, il quale, però, adottando talvolta una postura più soggettiva di Bigongiari e Angioletti, traccia dei quadretti di vita vera che, pur provocandogli un certo straniamento, danno concretezza al suo viaggio: «l'ingegnere che era con noi comprò carciofi selvatici, spinosi come aculei, e li andava riducendo, a furia di scattivarli, come manine di bimbi; quindi li bagnava con un limone, e me li passava a spicchi, così freschi, aciduli e pieni di incenso»⁵⁰; «Tornai al porto: là, in un'osteria, al suono della radio tre marinai ballavano il *sirtò*»⁵¹.

Tra i tre volumi, è senz'altro quello di Comisso a dipingere un ritratto più spontaneo della Grecia attraversata, grazie alla capacità di raccontarne suoni, odori, colori, e alla scelta di pubblicare fotografie che ritraggono i greci contemporanei alle prese con attività forse stereotipate (bere un caffè, lavorare nei campi, suonare un mandolino), ma senz'altro realistiche. Concentrandosi più sull'esperienza personale dei luoghi e delle persone che sulla loro ricostruzione erudita, il narratore si sofferma sulle sue scoperte, disavventure o conquiste amorose. Racconta, con una chiara eco dannunziana, di sentirsi un «Greco ritornante alla terra dei suoi avi lontanissimi»⁵² e afferma di percepire una strana somiglianza tra sé, suo padre e un passeggero del treno che lo porta ad Atene; o, ancora, nota l'italianizzazione di certi termini del vocabolario ellenico, mentre tenta invece di comunicare in greco antico, incompreso. Apprezza i cibi delle taverne ateniesi, mentre è disgustato dall'odore di resina del loro vino.

⁵⁰ Brandi, *Viaggio nella Grecia antica*, cit., p. 26.

⁵¹ Ivi, p. 41.

⁵² Comisso, *Approdo in Grecia*, cit., p. 12.

Comisso è inoltre l'unico a confrontarsi esplicitamente col precedente di d'Annunzio, che in generale costituisce per l'autore un modello con cui non smetterà mai di misurarsi⁵³. Raccontando la notte trascorsa con Irene, giovane prostituta di Pirgo, contrappone la sua «Venere che sorge dalle acque del mare» all'animalesca *Meretrice di Pirgo* di *Maia*, e il suo resoconto al «linguaggio strapieno di zucchero fino a colare»⁵⁴ del vate.

Questi sguardi plurali compongono una genealogia letteraria e visiva in cui si incrociano miti, memorie, illusioni e delusioni; e una geografia culturale costruita attraverso lenti soggettive e filtri poetici, in cui l'immaginario classico convive, spesso in tensione, con le istanze della modernità e le tracce di una realtà tangibile e mutevole. La Grecia che emerge da questi viaggi d'autore non è mai solo una destinazione: è una proiezione culturale, uno specchio dell'identità europea, un luogo di ritorno simbolico che ogni generazione di scrittori e lettori continua a reinventare. Le narrazioni verbovisuali qui presentate restituiscono non tanto un'immagine univoca dell'Ellade, quanto la molteplicità degli sguardi che l'hanno attraversata fra nostalgia e scoperta, fra memoria e oblio, fra il desiderio di eternità e la consapevolezza del tempo. Proprio in questa tensione, che continua ad animare il confronto tra scrittura e fotografia, risiede forse la loro eredità più viva.

⁵³ Ilaria Crotti, *La linea stilistica della «chiarezza poetica». Comisso vs d'Annunzio*, «Archivio d'Annunzio», vol. 5, ottobre 2018, pp. 109-129.

⁵⁴ Ivi, p. 63.

Alfredo Sgroi

Spettri, medium, magie tra Capuana e Pirandello

Quando Pirandello traccia un *Profilo* di Luigi Capuana per i lettori del giornale «La Critica» di Gino Monualdi, nell'aprile del 1896¹, lo scrittore di Mineo ha già alle spalle una copiosa e consolidata produzione letteraria, nonché una significativa attività di fotografo. Soprattutto, è da tempo uno degli esponenti di spicco dello spiritismo italiano di fine secolo, che sostiene con un'intensa ed alacre attività divulgativa, con un vigore ed un entusiasmo che doveva certamente impressionare lo stesso Pirandello, come pure coloro che di Capuana conservavano l'immagine un poco stereotipata del convinto sostenitore del verbo naturalista e scienziata. Ebbene, lo scrittore agrigentino è tra quelli che con più prontezza colgono il significato della “conversione”, per così dire, di Capuana, forte di una frequentazione assidua della sua opera, oltre che della sua persona, nella Roma degli anni Novanta dell'Ottocento. E non manca di misurarsi con le stesse tematiche scaturite da quell'atmosfera culturale, imperniata sulle ventate spiritualiste che soffiavano impetuose tra le due sponde dell'Atlantico. Partendo da queste sommarie notazioni, si può effettuare un'analisi delle convergenze e delle divergenze tra i due scrittori siciliani sul terreno del confronto con lo spiritismo, nonché con i collaterali rami della teosofia e del magnetismo. Il tutto, in un intricato groviglio di reciproche influenze e dialettiche distinzioni, destinate col tempo a logorare i rapporti tra i due artisti.

¹ Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 143-148.

Partiamo dunque da una necessaria premessa: l'Ottocento è senza dubbio l'epoca d'oro della moda spiritista. Un trionfo, questo, che attraversa trasversalmente la cultura europea, coinvolge diversi ceti sociali, dilaga tra intellettuali ed artisti. In area italiana, che è quella che ci interessa in questa sede, in questo contesto assumono un ruolo di primo piano proprio Luigi Capuana e Luigi Pirandello, nelle cui opere si può cogliere una fondamentale tangenza proprio sul terreno delle dottrine spiritiche, con riverberi che, tra gli scambi reciproci, dilagano dalla produzione artistica a quella saggistica. Certamente, a fare da apripista è il più anziano Luigi Capuana. Ma è innegabile che una radicata dimestichezza con i temi dell'occulto il più giovane Pirandello la sperimenta anche in modo autonomo, fin dagli anni della prima infanzia. Ma per meglio concentrare l'analisi, e circoscrivere il *focus* dell'indagine sui due scrittori siciliani, prenderemo in esame solo quelle reciproche interferenze che, dal punto di vista cronologico, si realizzano nello scorcio finale del secolo. In questo senso, giova preliminarmente precisare alcuni dati.

L'incontro tra i due autori si verifica a Roma, là dove Capuana arriva dapprima nel 1882, per assumere l'incarico di direttore del «Fanfulla della domenica», per poi ritornarvi nel 1888 e restarvi per tredici anni. Pirandello, invece, si stabilisce per un soggiorno più duraturo nella Capitale, dopo una breve e precedente parentesi, solo quando ritorna da Bonn (1891). L'incontro tra i due scrittori avviene dunque intorno al 1892, all'interno del cenacolo culturale creato dal comune amico Ugo Fleres².

In realtà, già all'inizio degli anni Ottanta Capuana ha ormai consolidato il suo apprendistato spiritista. Sul «Fanfulla della domenica» pubblica infatti nel 1882 diversi articoli destinati a confluire nel successivo *Spiritismo?* (non a caso dedicato ad un altro provetto spiritista, come Salvatore Farina), ossia nel testo che consacra definitivamente la conversione dello scrittore siciliano al verbo proclamato dalla «nuova religione». Una religione non assimilabile ad alcun credo o ritualità canonica, ma intrisa

² Tommaso Gnoli, *Il cenacolo letterario: Fleres, Pirandello & Co.*, in «Leonardo, rassegna Bibliografica mensile» (1935), ora in Alfredo Barbina, *Ariel. Storia di una rivista pirandelliana*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 148-153.

di elementi desunti dalle nuove scienze, in cui si potevano attingere suggestioni adatte ad alimentare certe ipotesi annidate nel magnetismo (mesmerismo) soprattutto. Ma su questo testo torneremo più avanti.

In precedenza, esattamente nel 1879, in un articolo pubblicato sul «Corriere della Sera», l'infatuazione spiritista di Capuana è rinsaldata in termini inequivocabili, sia pure smorzata da residui positivisti. Scrive infatti l'autore siciliano: «una nuova religione è già venuta al mondo e si dilata, si propaga coi mezzi e coi modi più propri della nostra civiltà [...] ma è religione come può esserla nel secolo XIX, cioè senza rito, senza prete, e con una certa apparenza scientifica»³. Come dire che il tramonto della religione tradizionale, superfluo ricordare che da lì a poco irrompe con Nietzsche l'annuncio della morte di Dio, non lascerà alcun vuoto. L'insopprimibile tensione metafisica dell'uomo ha già trovato infatti un'alternativa, ossia lo spiritismo. Si tratta di un decisivo passo in avanti rispetto all'ancor cauto *Diario spiritico*, che lo scrittore redige intorno al 1870.

Non v'è dubbio, però, che l'opera di Capuana in cui la dottrina spiritistica si dipana in modo più esteso e organico resta *Spiritismo?*⁴, testo del 1884 ben noto a Pirandello, nel quale il mineolo presenta anche un fitto resoconto di esperienze spiritiste vissute direttamente e a contatto con la *medium* Beppina Poggi, perfino fotografata in stato di *trance*, suscitando così l'irridente scetticismo di Verga, che consiglia all'amico di cercare un marito alla presunta *medium*, alla quale Capuana fa perfino evocare il fantasma di Foscolo⁵, nel tentativo di carpirgli taluni segreti. Inoltre, lo scrittore siciliano riferisce le insolite circostanze in cui si realizzano le esaltate visioni del giovane Gordigiani, autore di straordinari racconti composti in preda all'allucinazione artistica. Notando che «siamo avvolti nella nebbia dei pregiudizi,

³ Luigi Capuana, *La religione dell'avvenire*, «Corriere della Sera», 1 novembre 1879. Il testo è confluito in Luigi Capuana, *Mondo occulto*, rist. a cura di S. Cigliana, Catania, Ed. del Prisma, 1995, pp. 217-223.

⁴ Luigi Capuana, *Spiritismo?*, a cura di M. Tropea, Caltanissetta, Lussografica, 1994. Il curatore, nella fitta *Introduzione*, ripercorre la carriera del Capuana spiritista dal *Diario spiritico* del 1870 in poi, passando per *Mondo occulto*.

⁵ Ivi, p. 79.

tutti, scienziati e non scienziati», lo scrittore esorta perciò a non liquidare frettolosamente lo spiritismo come un vaneggiamento di menti destabilizzate solo perché esso, al momento, appare inesplicabile agli occhi della scienza positiva. Meglio, prudentemente, rinviare la soluzione. O comunque assumere un atteggiamento di maggiore prudenza. Anche perché taluni fatti incontrovertibili, come la presenza di un «fantasma artistico individuale» nella coscienza, o meglio nell'inconscio dell'artista, sono la migliore dimostrazione dell'esistenza di limiti invalicabili nella capacità di comprensione del soggetto. Allora meglio riconoscere con franchezza l'impossibilità di sciogliere razionalmente certi nodi da parte della scienza. E aspettare le future espansioni di quest'ultima verso i territori al momento collocati nella sfera del sovrannaturale.

Il confronto con lo spiritismo non è però relegato soltanto nell'ambito degli scritti teorici. È infatti lungo l'elenco dei racconti di Capuana in cui circolano anche temi contigui allo stesso spiritismo, come la reincarnazione, il malocchio, le case infestate dagli spiriti⁶, redatti in un arco cronologico che si estende fino agli ultimi anni dell'attività dello scrittore di Mineo, intrecciandosi con la parabola artistica di Pirandello. Si pensi proprio al caso dell'atto unico *Malìa*, composto da Capuana nel 1891 e incentrato sulla topica della *fattura* esorcizzata dal taumaturgo Don Teri, un fattucchiere che ha i medesimi tratti, ad esempio, della Vanna Scoma pirandelliana.

L'anno decisivo ai fini del nostro discorso, da cui siamo infatti partiti, è però proprio il 1896: Luigi Capuana ha ormai assunto un ruolo determinante nell'apprendistato letterario pirandelliano⁷. Lo conferma, tra l'altro, il cospicuo numero dei volumi dello scrittore mineolo presenti nella biblioteca romana di Pirandello⁸.

⁶ Tropea, *Introduzione a Capuana, Spiritismo?*, cit., pp. 20-21.

⁷ Luigi Pirandello, *Nota autobiografica per un profilo critico* (1912-1913) in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 1109-1111 (p. 1110). Fondamentale per ricostruire questo rapporto, in particolare per la comune convergenza sui temi spiritistici, è Mario Tropea, *Nomi, ethos, follia, "discordanze" negli scrittori siciliani tra Ottocento e Novecento*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2014, in particolare pp. 185-213.

⁸ Alfredo Barbina, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 94-95. Segnaliamo *Mondo occulto* nell'edizione Pierro del 1896, *Malìa* nell'edizione di Giannotta del 1894.

Si tratta di una prova parziale, ma sufficiente per comprendere l'intensità del rapporto osmotico di cui si è detto.

Nell'articolo sopra ricordato, in particolare, spicca il riferimento pirandelliano a *Malia*, in cui Capuana declina a suo modo il tema del malocchio, poi ripresentato dall'agrigentino a più riprese, e non solo nella celeberrima *Patente*. Inoltre, in esso Pirandello rigetta ogni tentativo di ingabbiare entro un rigido *cliché* le qualità artistiche della produzione letteraria di Capuana, che è in verità scrittore ed intellettuale eclettico e versatile, capace di passare con sorprendente disinvoltura dalla *tranche de vie* di marca zoliana all'apologo fantastico: un *dilettante*, nel senso stendhaliano; un infaticabile sperimentatore di nuovi generi e moduli. In ciò del tutto simile al suo recensore, che nella sua figura proteiforme finisce per specchiarsi interamente.

In questo contesto occorre segnalare anche il riferimento pirandelliano al romanzo *Profumo*, altra opera di Capuana in cui è descritto un fenomeno paranormale. Questa, in sintesi, la trama: Patrizio Moro-Lanza, il protagonista, è sposato con Eugenia, ma a turbare il *ménage* familiare è sua madre Geltrude. Sullo sfondo di una Sicilia arretrata e patriarcale si consuma così il dramma dell'uomo, lacerato tra l'amore per la moglie e quello, quasi edipico, per la madre. Alla fine, dopo molti tormenti, Eugenia cade in preda ad una terribile crisi isterica e a questo punto si verifica l'inesplicabile, ovvero l'evento prodigioso che spiazzava e mette in crisi le certezze della prospettiva positivista: la donna emana inesplicabilmente un intenso profumo di zagara dalla pelle.

Lo stesso anno Capuana, nel novembre del 1896, sul quotidiano «Roma di Roma» pubblica in quattro puntate un lungo articolo dal titolo *Fotografie spiritiche*⁹. Si tratta di un passaggio fondamentale: lo scrittore ritiene di avere trovato nella fotografia il mezzo per potere dimostrare in maniera inoppugnabile ed empiricamente oggettiva l'esistenza degli spiriti. Questi ultimi, argomenta, non sono visibili all'occhio umano, ma sono in grado di lasciare un'inequivocabile impronta sulla lastra fotografica. E a supporto di questa convinzione elenca una serie di contribu-

⁹ Riprodotti in Giuseppe Sorbello, *Iconografie veriste*, Acireale, Bonanno, 2012, pp. 89-110.

ti internazionali, con dovizia di autorevoli citazioni attinte da scienziati, filosofi e sociologi molto in voga in quel tempo. Tra gli altri, scorrendo le pagine di *Mondo occulto*¹⁰, altro fondamentale saggio datato 1896, ci si imbatte nel naturalista Alfred Russell Wallace, nel sociologo Jean Finot, in Lombroso tra gli altri.

La fotografia medianica, cioè, dal punto di vista di Capuana liquida ogni possibilità di residuo scetticismo rispetto alle concezioni spiritiste. Gli spettri esistono e le foto ne captano l'evanescente ma oggettiva realtà. In effetti, i fantasmi non sono altro che il prodotto di forze misteriose, talvolta di origine psichica. In ciò assimilabili ai personaggi creati dall'artista, che come un *medium* li evoca attingendo dai recessi misteriosi della sua fantasia. Chiara, in questo senso, la coincidenza con quella che sarà poi la teoria del personaggio confezionata da Pirandello su un piano squisitamente estetico.

Sempre all'interno di *Fotografie spiritiche* ci sembra di particolare rilevanza il passaggio testuale in cui Capuana testimonia l'esistenza di un circolo spiritista che opera a Roma, in via Ripetta. Ovvero, esattamente là dove andrà a soggiornare lo scrittore agrigentino, presso la casa dello zio massone, Rocco Ricci Gramitto, e poi, nella sfera fantastica, Mattia Pascal diventato Adriano Meis. Ebbene, ci sembra evidente che quanto lo stesso Capuana scrive a proposito di un tale Daviso prefiguri i tratti del pirandelliano Anselmo Paleari:

Il colonnello Daviso – chiamiamolo colonnello; in caso di errore, non facciamo male a nessuno – abitava una camera mobigliata in via Ripetta: camera vasta, severa, che, secondo egli affermava, era stata spesso messa sossopra da cattivi spiriti, i quali non gli avevano risparmiato schiaffi e strappate di barba in quei brutti momenti¹¹.

Nella stessa via Ripetta, secondo quanto si riferisce in «La civiltà cattolica», presso un signor Eugenio Pistoni si svolgono convegni spiritisti ancora a ridosso del 1892¹². Se di coincidenze si tratta, esse destano più di un sospetto.

¹⁰ Capuana, *Mondo occulto*, cit.

¹¹ Id., *Fotografie spiritiche*, cit., p. 90.

¹² Domenico Tenerelli, *Ai limiti della vita*, Bari, Edizioni Giuseppe Laterza, 2020, p. 19.

Proprio nel 1896 Pirandello pubblica la novella *Chi fu*¹³. Si tratta di un testo particolarmente rilevante, in quanto in esso l'autore propone in una declinazione tipicamente fantastica, secondo la successiva teorizzazione freudiana, la tematica spiritica. Ma depurata da quella componente inquietante, tipica del genere. Lo spettro che in questo caso fa la sua comparsa è quello, tutt'altro che pauroso, del suocero alcolizzato e dissoluto del protagonista-narratore. Questa la trama: tornato da Napoli dopo una tempestosa separazione dalla moglie, a Roma il protagonista si imbatte nel vecchio amico Andrea Sanserra, vizioso e sensuale non meno di lui. Questi gli propone di andare in una casa di appuntamenti per un frettoloso e piccante convegno erotico con una eccentrica prostituta. Una ragazza senza identità, affiancata da una non meno misteriosa zia. All'appuntamento Andrea Sanserra non si presenta, ed allora decide di recarvi da solo. Ma il protagonista vuole tentare comunque l'avventura e si reca in via Laurina, tormentato dai rimorsi e dal ricordo struggente di Tuda, la moglie da cui si è separato. Quando però si accinge ad imboccare il portone avviene il fatto straordinario: davanti al suo sguardo sgomento ed allucinato compare il fantasma di Jacopo Sturzi, suo defunto suocero. Sia pure incredulo, il protagonista decide di interrogare lo scanzonato spettro, a suo tempo «vero filosofo» e umorista *ante litteram* («ho cominciato a respirare soltanto appena morto»), il quale non solo non si sottrae al confronto, ma addirittura lo trascina in un'osteria per una serata di bagordi e per rivelargli l'atroce verità: la misteriosa prostituta non è altri che l'ex moglie Tuda, che esercita la sua turpe «professione» con la complicità dell'arcigna madre. A questo punto, aizzato dal fantasma, egli irrompe nella casa d'appuntamento e uccide la suocera (Amalia Noce). O meglio, sostiene che a strangolarla sia stato il fantasma di Jacopo Sturzi. Resta alla fine il dubbio che si tratti dei vaneggiamenti di un alcolizzato che cerca di sottrarsi al castigo dopo il delitto. E ciò che conta è proprio questa ambiguità. Perché il personaggio-narratore, nonché giustiziere (o forse no), riferisce con sospetta lucidità

¹³ Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1990, vol. III, pp. 986-992.

una vicenda in cui il soprannaturale irrompe e sconvolge la quotidianità. Che questa sia la verità o no, resta nel limbo dell'incertezza. E l'enigma non è risolto in nessun senso dall'autore che, come in altri casi, mantiene un distacco altrettanto ambiguo nei confronti della concezione spiritista. Di quest'ultima lo scrittore mostra di conoscere minutamente le caratteristiche: il fantasma di Jacopo è infatti ritratto con tutti i dettagli propri dell'immaginario spiritista. Dopo la morte egli ha continuato a frequentare i luoghi consueti e ad alimentare il suo vizio di crapulone alcolizzato, vendendo anzitutto la corona mortuaria. Il suo distacco dal mondo non si è dunque consumato del tutto, dato che i fantasmi possono liberamente tornare nelle loro case. Così, spiega Jacopo, fanno in tanti: «potrei, senti, non visto, come fanno molti altri nel mio stato, recarmi in casa loro, di tanto in tanto, e provvedermi furtivamente d'un po' di denaro»¹⁴. Ma Jacopo appartiene alla categoria di quei morti che hanno un qualche conto aperto con i vivi. E il conto è saldato, secondo la testimonianza del genero, in modo violento: «l'ha strozzata lui perché ne aveva più ragione di me. Questa è la verità. Io ho le mani nette»¹⁵.

La disputa tra sostenitori e denigratori dello spiritismo è poi chiaramente delineata nella coeva novella pirandelliana *Visitare gli inferni*, pubblicata non a caso sul quotidiano «Roma di Roma», allora diretto da Capuana. I due contendenti, in questo caso, sono l'avvocato Filippo Diodati, «cultore fanatico» del nuovo verbo spiritista, e lo scettico Bax, che liquida come autosuggestione i fenomeni tipici delle sedute spiritiche («tavolini giganti e parlanti»).

Quasi contemporaneamente Capuana rilancia con *Mondo occulto*, là dove elenca i tre elementi che compongono l'organismo: «l'*Anima* (elemento spirituale), il *Corpo* (elemento materiale) e il *Perispirito* o *Mediatore* (elemento fluidico) detto *Corpo Astrale*». Insomma, il perispirito è un ente fluido, composto di luce, capace di sopravvivere alla dissoluzione del corpo. E qui si innesta il ruolo del *medium*, che con le sue speciali qualità è in grado di evocare ciò che è oltre la morte: quel residuo la cui

¹⁴ Ivi, p. 991.

¹⁵ Ivi, p. 992.

realtà è incontestabilmente dimostrata proprio dalle foto medianiche. Gli spettri, quando vengono evocati dal *medium*, possono dunque riattivare la comunicazione con il mondo dei vivi. Perché cade il sottile diaframma che separa i due mondi, e i morti stessi irrompono con effetti inquietanti, ma non sempre paurosi, nella sfera della vita.

Negli anni seguenti i due autori continuano a muoversi lungo binari paralleli. Capuana compone opere come *L'allucinato* (1897), in cui il protagonista è turbato da strane apparizioni fantasmagoriche¹⁶. Ed ancora, nella novella *La redenzione dei capolavori* del 1900, afferma che l'opera d'arte scaturisce, dopo un processo di incubazione, dalla facoltà creatrice dell'artista, simile ad un divino demiurgo capace di creare «creature con... organismi più raffinati, più perfetti del nostro»¹⁷. E l'ectoplasma catturato dalla lastra fotografica dimostra, secondo Capuana, che i fantasmi hanno una natura fluida, in linea con quella nozione di perispirito teorizzata da quell'Allan Kardec presente, come si vedrà, nella biblioteca di Anselmo Paleari.

Altro esempio: nel racconto *Forze occulte* (1902), le fotografie eseguite da Elvia e Aldo Samara captano le presenze invisibili delle pareti, «sature di misteriosi fluidi, di pensieri e di atti»¹⁸.

Poco prima, nel 1899, nella novella pirandelliana *Dono della vergine Maria* ci si imbatte in un sacerdote-imbonitore, don Bartolo, che pratica senza scrupoli l'ipnosi e celebra veri e propri sabba con i contadini¹⁹.

Frattanto, nel 1900, nasce a Milano la Società degli studi psichici. Tra i suoi soci onorari non manca Capuana. In buona compagnia con Enrico Morselli, Cesare Lombroso e Antonio Fogazzaro.

¹⁶ Luigi Capuana, *L'allucinato*, in *Il braccialetto*, Milano, Marco, 1898, p. 242.

¹⁷ Id., *La redenzione dei capolavori*, in Id., *Il benefattore*, Milano, Aliprandi, 1901, pp. 154-164, cit., p. 159.

¹⁸ Id., *Forze occulte*, in Id., *Delitto ideale*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1902, p. 82.

¹⁹ Luigi Pirandello, *Dono della vergine Maria*, in Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. I, pp. 730-742.

Ancora più rilevante, ai fini del nostro discorso, è poi il successivo *Il Marchese di Roccaverdina*, apparso nel 1901²⁰, e puntualmente recensito da Pirandello (sulla rivista «Natura e arte» del luglio 1901) in termini entusiastici²¹.

Anche in quest'opera Capuana porta alla ribalta un dramma intimo: quello del Marchese di Roccaverdina, un nobile siciliano che ha ucciso Rocco Criscione, l'uomo a cui ha fatto sposare la sua amante Agrippina Solmo, a patto di astenersi da ogni rapporto erotico con la donna, reo di avere infranto l'accordo, creando così la tipica situazione umoristica. Del delitto viene accusato un innocente, Neli Casaccio, che muore in carcere, mentre per il Marchese comincia un'esistenza segnata da un aspro rimorso che lo spinge alla follia.

Tra i personaggi del romanzo di Capuana ci si imbatte nello stravagante avvocato don Aquilante, «filosofo e spiritista»²². Egli afferma di essere costantemente in contatto con lo spirito dell'uomo ucciso dal Marchese, indossando i panni del *medium*. Nei suoi confronti il Marchese esibisce un atteggiamento derisorio e scettico, nel maldestro tentativo di celare la propria inquietudine. Al dileggio don Aquilante risponde però imperturbabile, sicuro della sua superiorità. E agli ottusi negatori della dottrina spiritista risponde:

Un giorno vi persuaderete, finalmente, che io non sono un allucinato né un pazzo. Vi sono persone [...] che posseggono facoltà speciali per vedere quel che gli altri non vedono, per udire quel che gli altri non odono. Per esse, il mondo degli uomini e quello degli Spiriti non sono due mondi distinti e diversi²³.

Anticipando un asserto dell'avvocato Zummo, protagonista di *La casa del Granella*, don Aquilante argomenta che l'esistenza degli spiriti è un fatto palmare, incontestabile, rifiutato dai materialisti disposti a riconoscere per vero solo ciò che appare ai sensi.

²⁰ Citiamo d'ora in poi da Luigi Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*, Milano, Garzanti, 1972.

²¹ Pirandello, *Saggi e interventi*, cit., pp. 559-563.

²² Ivi, p. 563.

²³ Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, cit., p. 59.

Il Marchese, circuito dalle suggestioni alimentate da don Aquilante, non può fare a meno di vivere con crescente inquietudine le rivelazioni dell'avvocato, tanto da trascorrere le sue notti nel terrore di vedersi comparire in sogno lo spettro della sua vittima. Vano è dunque lo sforzo di liquidare come «sciocchezze» le «magherie» di don Aquilante:

[...] e intanto trasaliva allo scricchiolio di un mobile, guardava sospettosamente verso i punti che rimanevano meno illuminati, quasi nascondessero qualcuno che poteva venirgli innanzi all'improvviso... A fare che cosa?²⁴

Il personaggio, alla fine logorato dal tarlo del rimorso, deve riconoscere la fondatezza delle parole di don Aquilante.

Capuana ha certamente fatto conoscere all'argentino non soltanto Swedenborg e Kardec, ma pure il Paul Gibier autore nel 1886 di *Le spiritisme*, e soprattutto il Pierre Janet che col suo studio su *Disaggregazione, spiritismo, doppie personalità*, non può non avere influito sulla declinazione pirandelliana del tema del doppio. Né si può escludere un contatto non episodico o superficiale con l'opera e il pensiero di Enrico Morselli, frequentatore assiduo delle sedute spiritiche con la *medium* Eusapia Paladino e conferenziere così infaticabile da essere segnalato anche sulla rivista pirandelliana «Ariel»²⁵.

Da lì a poco compare *Il fu Mattia Pascal*, in cui si legge il famoso catalogo delle opere teosofiche ospitate nella biblioteca del Paleari, nonché il resoconto, in bilico tra scetticismo e reali turbamenti, delle sedute spiritiche descritte nel quattordicesimo capitolo del romanzo del 1904. È infatti in questi snodi narrativi dell'opera che si annida il campionario delle fonti, più o meno direttamente note all'autore, su cui è edificata la sua personale conoscenza dello spiritismo e della teosofia. Fonti presentate con un ironico distacco, venato di un acre scetticismo alimentato dalle manovre truffaldine del canagliesco Terenzio Papiano, che però, ancora una volta, si infrange di fronte al misterioso ed inesplicabile fenomeno della levitazione di un tavolino. Il che,

²⁴ Ivi, p. 172.

²⁵ Pirandello, *Saggi e interventi*, cit., p. 302.

alla fine, mette in crisi le certezze di Mattia-Adriano, suo malgrado costretto a fare i conti con quella dimensione sovranaturale in cui fluttua a suo agio, per così dire, Anselmo Paleari²⁶.

Ora, se si considera quanto Pirandello propone nel suo romanzo più celebre, si può dire che la sua conoscenza della letteratura spiritica, sempre grazie alla decisiva mediazione di Capuana, è certamente ragguardevole. Suggestioni rilevanti sono desunte infatti da Allan Kardec, *alias* Hippolyte Léon Denizard Rivail, autore di *Le livre des esprits* (1857) e *Le livre des médium* (1857), in cui si leggono significativamente le medesime argomentazioni sciorinate dal Paleari allo scettico Mattia Pascal²⁷.

Le reiterate affermazioni di Capuana in materia di spiritismo spingono Pirandello ad affrontare apertamente il problema delle fotografie spiritiche a distanza di qualche anno in una delle sue *Cronache stravaganti*. Lo fa con tono scanzonato, apertamente derisorio, deridendo cioè l'assunto fondamentale su cui si fondava lo spiritismo, cioè la convinzione che dal regno dei morti si potessero evocare gli spiriti. Contro questa evenienza, lo scrittore scrive con sarcasmo: «Quando si è morti, non so intendere come si possa avere la mala accortezza di riaffacciarsi anche per un solo istante a questa nostra miserabilissima vita»²⁸. Sembra tutto chiaro, ma così non è. Comincia infatti, a partire da questo momento, un confronto dialettico aspro con il Capuana, il quale non manca di ricordare allo scettico agrigentino la comune partecipazione ad una seduta spiritica che aveva impressionato entrambi.

La virata più decisa verso i territori del paranormale in questa medesima stagione creativa si coglie in effetti nella menzionata *La casa del Granella* (1905), la novella in cui in modo più

²⁶ Luigi Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1973, vol. I, pp. 319-586, in particolare p. 435.

²⁷ Ivi, p. 436.

²⁸ *Cronache stravaganti* era la rubrica che Luigi Pirandello teneva per la «Gazzetta del Popolo» di Torino; l'articolo in questione, *Un fantasma*, apparve il 24 dicembre 1905 e provocò la risposta di Capuana dal titolo: *A proposito di un fantasma* (Lettera aperta a Luigi Pirandello). *Credenti e miscredenti dello spiritismo*, pubblicata sul medesimo giornale il 2 dicembre 1906.

aperto Pirandello fa i conti con lo spiritismo, in particolare con la topica della casa infestata dagli spettri²⁹.

L'intreccio della novella è sviluppato seguendo diverse direzioni, unificate, come indica il titolo, dal riferimento all'inquietante casa del Granella. All'inizio il racconto è ambientato in un interno tipicamente borghese: lo studio dell'avvocato Zummo, un grigio professionista dedito ad una febbrile attività forense all'unico scopo di trarre profitto da clienti che, numerosi, richiedono le sue prestazioni. Il meccanismo spiazzante scatta all'improvviso, quando l'avvocato si imbatte in alcuni strani personaggi, che lo pongono di fronte ad una questione da lui da tempo rimossa: quella dell'oltre³⁰. Tre clienti chiedono infatti di essere tutelati nei confronti del loro affittuario, il Granella appunto, reo di averli piazzati in una casa infestata dagli spiriti. La prima reazione di Zummo è di incredulità. Ma ben presto egli si lascia trascinare dal vortice del mistero: si getta a capofitto su testi esoterici e trattati di spiritismo per trasformarsi in un appassionato sostenitore delle nuove tesi spiritistiche.

Usciti di scena Zummo e i suoi sodali, proprio il Granella diventa il protagonista della seconda parte della novella. Egli si ostina a conservare la maschera dello scettico razionalista, pronto a dimostrare a tutti l'insensatezza delle accuse sostenute da Zummo. Perciò si trasferisce nella sua casa, esibendo spavaldamente la sua decisione di fronte alla comunità. Quando però le tenebre scendono, in quel buio che dà corpo e vita ai fantasmi dell'anima, Granella all'interno della sua abitazione scopre con terrore che i suoi inquilini avevano ragione.

Alla fine viene smascherato da Zummo, che lo inchioda con una battuta fulminante: «Ci credi, ora, imbecille, all'anima immortale?». Il silenzio di Granella, su cui si chiude il testo, rappre-

²⁹ Pubblicata sul «Marzocco» dell'amico Orvieto il 27 agosto 1905. Ora si legge in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. I, cit. pp. 308-333.

³⁰ Su questi temi si veda Giovanni Macchia, *Luigi Pirandello*, in Natalino Sapegno et al., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1989, vol. I, pp. 475-542, in particolare il paragrafo *Magia, teosofia, spiritismo* (pp. 489-492). Lo studioso ipotizza che l'avvocato Zummo altri non sia che la rappresentazione ironica di Allan Kardec.

senta lapidariamente la paralisi del soggetto che scopre l'insopprimibile componente irrazionale della sua interiorità.

L'elemento spiritico è ampiamente presente anche sulla scena pirandelliana, oltre il clamoroso caso di contiguità con la sfera della magia rappresentato da *La patente*³¹. In questo senso si può vedere quanto si immagina nella collocazione cimiteriale di *All'uscita*, in cui stazionano alcuni spettri; fantasmi senza identità definita, inghiottiti nel nulla solo quando si saldano tutti i conti, ovvero quando la maliarda adultera (la Donna uccisa) viene liquidata dal disperato amante, compiacendo le attese dell'Uomo grasso, il marito che può finalmente disperdersi nell'aria all'apparire dello spettro della sua carnefice, mentre resta ostinatamente attaccato alla vita il *Filosofo*, che denuncia l'insensatezza dell'esistenza³². Il punto di vista di queste larve sceniche alla fine riproduce le medesime divisioni e frustrazioni dell'al di qua: perché oltre la vita non c'è alcun paradiso, ma al contrario una continuazione delle pene e delle ansie in cui il soggetto si lacera nel corso della sua esistenza terrena. Al massimo, ci può essere l'acquietante dissoluzione totale. Ma non per tutti. Perché chi resta attaccato alla vita, secondo l'assunto spiritista, non può svanire nel nulla.

Una notevole rilevanza, in questo contesto, ha anche la novella *La tragedia d'un personaggio*³³, ricollegabile alla successiva *Colloqui coi personaggi*³⁴. In entrambe, infatti, è presentato l'incontro tra un autore e i suoi personaggi, secondo lo schema destinato a diventare celebre da lì a qualche anno con i *Sei personaggi in cerca d'autore*. Ma in questo caso Pirandello attribuisce all'autore le medesime caratteristiche del *medium*, a conferma dell'assunto a suo tempo condiviso con Capuana.

³¹ Luigi Pirandello, *La patente*, «Corriere della Sera», 9 agosto 1911, ora in Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. I, cit., pp. 567-576. L'atto unico viene invece pubblicato il 31 gennaio del 1918 in «Rivista d'Italia».

³² Luigi Pirandello, *All'uscita*, in *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, Milano, Mondadori, 1985, vol. II, pp. 1045-1058.

³³ Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. I, cit., pp. 816-824.

³⁴ Pubblicata sul «Giornale di Sicilia» il 17-18 agosto 1915. Ora in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1990, vol. III, pp. 1138-1153.

Punto di approdo della parabola svolta sotto il segno dello spiritismo è poi, significativamente, l'opera testamentaria di Pirandello: *I giganti della montagna*³⁵.

Protagonisti di quest'ultimo mito pirandelliano sono in effetti personaggi che hanno la fisionomia evanescente degli ectoplasmi. Fantasmi (così definiti nella redazione originaria del 1931), appunto, che vivono come gli spiriti agli orli della vita nella favolosa villa degli Scalognati. Qui alberga appunto lo straordinario Cotrone, il *mago* che governa la vita favolosa dei suoi compagni. In questo luogo mitico, sospeso tra il sogno e la realtà, avvengono prodigi straordinari: è una sorta di isola fatata nella quale è ancora possibile la vita dell'arte, scacciata ai margini della moderna società.

Nello sfondo notturno possono dunque risvegliarsi i fantasmi posti in una sfera sacrale: spiriti che stanno oltre la vita, tra fantasmi e larve metafisiche. Queste le parole di Luigi-Cotrone:

Lucciole! Le mie. Di mago. Siamo qua come agli orli della vita, Contessa. Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l'invisibile: vaporano i fantasmi. È cosa naturale. Avviene, ciò che di solito nel sogno. Io lo faccio avvenire anche nella veglia. Ecco tutto³⁶.

Ma tutto non è. Perché quella affidata a Cotrone non è soltanto una dichiarazione di poetica. È anche il recupero, *in limine mortis*, di quelle sedicenti stravaganze spiritiste coltivate in gioventù a ridosso del Capuana, e mai del tutto accantonate dal demiurgo-poeta ormai mago immerso nella superiore dimensione spettrale:

Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta. Le faccio venir fuori dal segreto dei sensi, o a seconda, le più spaventose, dalle caverne dell'istinto. Ne inventai tante al paese, che me ne dovetti scappare, perseguitato dagli scandali. Mi provo ora qua a dissolvere in fantasmi, in evanescenze. Ombre che passano. Con questi miei amici mi ingegno di sfumare sotto diffusi chiarori anche la realtà fuori, versando, come in fiocchi di nubi colorate, l'anima, dentro la notte che sogna³⁷.

³⁵ Pirandello, *Maschere nude*, cit., p. 1337.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, pp. 1343-1344.

Domenico Tenerelli

Vedere l'*oltre*, vedere l'*altro*. Capuana e Pirandello nell'occhio della fotografia

I.

Ti mando due fotografie del mio laboratorio. Quel ritratto di donna dovrà farti restare con tanto di bocca aperta. Eh? Che modellatura di chiari e scuri! Se fossi romanziere come sono fotografo!¹

È il 3 giugno 1881 quando, da Mineo, Luigi Capuana scrive queste parole all'amico Giovanni Verga. Lo scrittore ha due anni prima pubblicato *Giacinta*, suo primo romanzo, ma da pochi mesi l'ha già «disfatta da cima a fondo con la spietata e salutare indifferenza di un chirurgo»², preludio ad una (lontana) seconda edizione (1886) che non sarà, tuttavia, ancora quella definitiva (1889). Ha contestualmente cominciato a lavorare al *Marchese di Roccaverdina*³, romanzo a dir poco travagliato e a più riprese ripensato che vedrà la luce solo vent'anni dopo, stampato in volume da Treves.

Il processo di scrittura di Capuana, infatti, fu sempre alquanto tormentato, caratterizzato da una meticolosa – per non dire ossessiva – cura per il dettaglio ben esemplificata da questo stralcio

¹ Gino Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, pp. 121-123: 122-123.

² È quanto si legge in una lettera a Verga del 26 gennaio 1881 (ivi, p. 104).

³ Sebbene il titolo del romanzo emerga in una lettera a Verga scritta tra il 20 e il 24 febbraio 1881 – dove viene indicato come *Marchese Donna Verdina* (ivi, pp. 106-108: 107) – un primo, verosimile accenno pare emergere già il 26 gennaio di quell'anno, allorché Capuana comunica ancora a Verga che «Il nuovo romanzo *alleona*: io comincio a lavorarvi con entusiasmo, e appena avrò assestate le mie faccende, mi darò tutto ad esso, mattina e sera» (ivi, p. 104).

di lettera a Giovanni Gianformaggio del 27 marzo di quell'anno: «Son convinto anch'io che nell'arte dello scrivere anche le virgole hanno importanza. Ho rifatto da cima a fondo la *Giacinta* in ossequio di questa mia convinzione e, se tornasse conto, la rifarei [sic] un'altra volta»⁴. Non dissimile fu la florida e duratura attività da fotografo dilettante, la quale, all'altezza del 1881, per sua stessa ammissione, era ritenuta addirittura superiore a quella di romanziere. Un'asserzione che se da un lato cela probabilmente un atto di falsa modestia per le sue doti di narratore – che proprio in quell'anno gli procurarono la pubblicazione della seconda raccolta di novelle⁵ – dall'altro è tesa a mettere orgogliosamente in risalto le sue abilità con lo strumento fotografico.

Capuana si autodefiniva un vero e proprio «maniacò [...] della camera oscura e delle lastre»⁶. Nel solo laboratorio di Mineo, dove nel 1880 – l'anno prima della lettera a Verga che abbiamo citato in apertura – allestì un «Grande Atelier fotografico», è presente un repertorio di 363 negative e poco più di un centinaio di positive. La passione per la fotografia è addirittura precedente a quella per la scrittura narrativa in prosa. Dopo un primo accenno di interesse presente in una lettera all'amico Giuseppe Costanzo del 17 agosto 1862⁷, le prime prove attestate sono del 1864, l'anno del trasferimento a Firenze, capitale d'Italia in pieno fervore culturale e altamente ricettiva alle novità provenienti da olttralpe come il dagherrotipo. Qui, non a caso, i fratelli Alinari avevano costituito nel 1852 la prima azienda mondiale operante nel campo della fotografia e nel 1887 sarà inaugurata la Prima Esposizione di Fotografia in Italia, due anni prima della fondazione della Società Fotografica Italiana⁸. Nella città toscana Capuana diviene critico teatrale per «La Nazione», autorevole quotidiano su cui pubblica nell'ottobre 1867 – ma

⁴ Sarah Zappulla Muscarà, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, 2 voll.; Catania, C.U.E.C.M., 1996, pp. 114-115: 114.

⁵ *Un bacio ed altri racconti*, che segue i *Profili di donne* del 1877.

⁶ Corrado Di Blasi, *Capuana originale e segreto*, Catania, Niccolò Giannotta Editore, s.d. (ma 1968), p. 9.

⁷ Cfr. Paolo Morello, *Verismo e rappresentazione del vero. Capuana e Verga fotografi*, «Fotostorica», 2, marzo 1999, pp. 12-16: 13.

⁸ Cfr. Monica Maffioli, *Aspirazioni fin de siècle: l'Esposizione fotografica di Firenze del 1899*, «Rivista di studi di fotografia», 6, 2017, pp. 8-27: 9-12.

la data di composizione risale al 1865 – la sua prima novella, *Il dottor Cymbalus*.

A tal proposito è curioso notare come in apertura dell'articolo di Federico De Roberto per commemorare l'amico di lunga data da poco scomparso⁹, Capuana venga *in primis* ricordato proprio per questa novella:

Uno dei ritratti di Luigi Capuana che serbo tra i suoi più cari ricordi porta a tergo l'intitolazione autografa di *ritratto profetico* e, fra parentesi, prima della firma, una data: (*ultimo giovedì del maggio 1903, alle ore 5 p.m.*). L'autore del *Dottor Cymbalus* aveva chiamato profetica quella sua fotografia, perché la data appostavi [...] sarebbe stato l'ultimo giorno della vita dello scrittore. Non rammento più se egli avesse ottenuto quella rivelazione in sogno, oppure se la dovesse ad un presentimento: il fatto è che, aspettando di dover morire nel vespero d'un giovedì d'una primavera ancora molto lontana, egli aveva posto ad effetto la bizzarra idea di fotografarsi nell'estremo atteggiamento, col corpo abbandonato, gli occhi stravolti, le labbra dischiuse, ed aveva mandato le poche copie di quel ritratto ai più intimi amici. Giovanni Verga, ricevendo la sua, e non badando all'iscrizione posteriore, ne aveva concepito l'angoscioso sospetto di qualche sciagura ed era corso a casa del suo fratello d'armi, il quale aveva accolto l'espressione di quella paura con una schietta risata¹⁰.

De Roberto, anch'egli fotografo prolifico¹¹, ripercorre per immagini alcuni passaggi decisivi della biografia e della carriera di Capuana. Una precisa scelta strutturale e tematica che se da un lato certifica l'importanza centrale della fotografia nell'ecclettico sistema culturale del mineolo – con buona pace della vedova Bernardini, che si lamentò dello scritto di De Roberto sul suo «Luigi... fotografo» con Verga, pregandolo di ricordare

⁹ Il primo contatto tra Capuana e De Roberto risale addirittura al 1881, allorché il primo scrive al secondo per la compilazione della cronaca del «Don Chisciotte», giornale edito dal Giannotta di cui all'epoca De Roberto era direttore. Sul rapporto e il pluridecennale carteggio tra i due scrittori cfr. Sarah Zappulla Muscarà, *Capuana e De Roberto*, Roma-Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 1987.

¹⁰ Federico De Roberto, *Luigi Capuana nei cimeli fotografici di Federico De Roberto*, «Noi e il Mondo», gennaio 1916, pp. 63-70, ora in Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Inediti e archetipi di Luigi Capuana*, Roma, Bulzoni Editore, 1979, pp. 111-124: 111.

¹¹ Cfr. a proposito il saggio introduttivo di Giorgio Longo, *Le «fatiche fotomonografiche» di Federico De Roberto*, in Federico De Roberto, *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*, con 148 illustrazioni. Riproduzione anastatica a cura di G. Longo, Leonforte (EN), «Fondazione Verga» – Euno Edizioni, 2020, pp. 7-73.

il defunto marito piuttosto «per la sua alta, vasta opera così mal compresa da tanta gente»¹² – dall'altra lascia trasparire, già nelle prime battute, la cifra estetica (e ideologica) che contraddistingue buona parte dell'attività fotografica di Capuana: il forte legame che essa intrattiene con la morte.

II.

Nel saggio *La chambre claire* del 1980, Roland Barthes, pochi mesi prima di morire, si interrogò sulla natura misteriosa e perturbante della fotografia:

Osservai che una foto può essere l'oggetto di tre pratiche (o tre emozioni, o tre intenzioni): fare, subire, guardare. L'*Operator* è il Fotografo. Lo *Spectator*, siamo tutti noi che compulsiamo, nei giornali, nei libri, negli album, negli archivi, delle collezioni di fotografie. E colui o ciò che è fotografato, è il bersaglio, il referente, [...] che io chiamerei volentieri lo *Spectrum* della Fotografia, dato che attraverso la sua radice questa parola mantiene un rapporto con lo «spettacolo» aggiungendovi quella cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto¹³.

Proseguendo nell'argomentazione, Barthes puntualizza:

Immaginariamente, la Fotografia [...] rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte [...]: io divento veramente spettro. [...] Si direbbe che il Fotografo, atterrito, debba lavorare moltissimo per far sì che la Fotografia non sia la Morte. Ma io [...] quando mi scopro sul prodotto di questa operazione, ciò che vedo è che io sono diventato Tutto-Immagine, vale a dire la Morte in persona; gli altri – l'Altro – mi espropriano di me stesso, fanno di me, con ferocia, un oggetto [...]. In fondo, ciò che io ravviso nella foto che mi viene fatta [...] è la Morte: la Morte è l'*eidōs* di quella Foto¹⁴.

¹² Cfr. la lettera del 31 dicembre 1915 in Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 418.

¹³ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma - Éditions Gallimard, Seuil, 1980; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1980 e 2003, p. 11.

¹⁴ Ivi, pp. 15-17.

Le parole del critico francese aiutano a comprendere come Capuana avesse acutamente intuito l'apporto "funebre" del mezzo fotografico, quello che nel saggio viene indicato come «potere mortifero»¹⁵. Nell'*immortalarsi* – si noti la puntualità etimologica del termine – scherzosamente come morto¹⁶, appunto, Capuana eleva al più alto grado di significazione simbolica questa occulta funzione eternante della fotografia, realizzando altresì «un paradosso che colora le istanze veriste di dilemmi metafisici»¹⁷.

La pratica dell'autoritratto funebre, assai diffusa tra i simbolisti¹⁸, così come l'altrettanto macabra ritrattistica di defunti, anch'essa non infrequente nel *corpus* fotografico di Capuana – si pensi alla madre Dorotea fotografata poco prima di dipartire, su cui torneremo – è invero la spia di un più ampio fenomeno socio-culturale noto come «crisi della morte» iniziato nella seconda metà del XIX secolo, con cui la fotografia, nata ufficialmente con Daguerre nel 1839, «deve infatti avere qualche rapporto», come ipotizza Barthes¹⁹. Si deve dunque supporre che Capuana scegliesse spesso di comporsi fotograficamente defunto per "vedersi *oltre*", prospettarsi già *di là* e in tal modo (auto)riflettere sul tanto temuto momento del trapasso. Non a caso, Comoy Fusaro ha indicato in questa anomala frequenza di fotografie mortuarie un tentativo di «esorcizzare l'angoscia della propria morte»²⁰, una vera e propria ossessione che si lega a doppio filo proprio al «problema del *di là*», una «debolezza»

¹⁵ Ivi, p. 12.

¹⁶ Il *ritratto profetico* menzionato da De Roberto, oltre ad ispirare il nucleo tematico della novella *Presentimento* (1901), non è l'unico in cui Capuana posò da defunto. Da ricordare quantomeno un autoritratto del 1887 inviato a d'Annunzio (cfr. Corrado Di Blasi, *Luigi Capuana. Vita – amicizie – relazioni letterarie*, Mineo, Edizione "Biblioteca Capuana", 1954, pp. 309-310), il quale tuttavia colse subito lo scherzo a differenza di Verga, destinatario anche di un'altra foto del 1889 accompagnata dalla dedica pre-pirandelliana «All'amico Verga il suo vecchio fu Luigi Capuana». Cfr. Giuseppe Sorbello, *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2012, pp. 20-22.

¹⁷ Ivi, p. 21.

¹⁸ Gian Mauro Sales Pandolfini, *Metafisicherie. Luigi Capuana e la cultura medianica tra Ottocento e Novecento*, Palermo, Edizioni Ex Libris, 2019, p. 25.

¹⁹ Barthes, *La chambre claire*, trad. cit., p. 93.

²⁰ Edwige Comoy Fusaro, *Capuana fotografo*, «Arabeschi», 11, gennaio-giugno 2018, pp. 93-105: 101.

– come lo definì nella *Lettera aperta a Luigi Pirandello* di fine 1905²¹ – per cui coltivò un fervente e duraturo interesse.

III.

Mesmerismo, spiritismo, teosofia, fenomeni paranormali: scienze occulte e ricerca psichica occupano un ruolo centrale nell'opera e nella biografia di Capuana. Nel saggio *Spiritismo?* (1884), ad esempio, lo scrittore ricorda gli esperimenti di sonnambulismo provocato effettuati su Beppina Poggi, figlia degli affittuari presso cui soggiornava durante gli anni fiorentini: quale mezzo migliore della fotografia per attestare i sorprendenti risultati ottenuti sulla povera ragazza, posseduta dallo spirito di Ugo Foscolo? Le fotografie della Beppina magnetizzata sono con tutta probabilità le prime prove del Capuana fotografo, a riprova di una necessità di documentare l'occulto che se da una parte è figlia di una *forma mentis* positiva, tesa a dimostrare con prove visive i «*fatti*» extranormali, dall'altra si contestualizza nell'ambito di quella generalizzata «ansia scopica» che si tradusse in una vera e propria «ossessione del vedere» nella cultura di secondo Ottocento²².

A partire dagli anni '60 cominciò non a caso a diffondersi, in America prima (con William Mumler) e in Europa poi (con Louis Darget), la cosiddetta fotografia spiritica. Come ha scritto Simona Cigliana,

l'apparecchio fotografico sarà chiamato, nell'ambito del gabinetto medianico, a fornire prove, pro o contro la veridicità di fenomeni e apparizioni [...]. Strumento prediletto da coloro che si dedicheranno alla "ricerca psichica", la fotografia sarà però da costoro impiegata in una prospettiva paradossale: nata per riprodurre il mondo materiale nella sua realtà e preci-

²¹ Luigi Capuana, *Lettera aperta a Luigi Pirandello: A proposito di un fantasma. Credenti e miscredenti dello spiritismo*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 3 gennaio 1906 (ma datata 29 dicembre 1905), ora in Id., *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma, 1995, pp. 239-242: 242.

²² Cfr. Francesco Paolo De Ceglia, Lorenzo Leporiere, *La pitonessa, il pirata e l'acuto osservatore. Spiritismo e scienza nell'Italia della belle époque*, prefazione di M. Polidoro, Milano, Editrice Bibliografica, 2018, p. 191.

sione, sarà deputata a fornire testimonianza dell'immateriale e dell'invisibile²³.

In sostanza, un ulteriore esempio dei frequenti cortocircuiti epistemologici della scienza positiva, chiamata a *crédibiliser l'invisible* e dare corpo al soprannaturale. La nuova fotografia annoverava varie tipologie, dalle istantanee dei medium in azione alle impressioni sulla lastra di fluidi (pensieri, energie psichiche, ectoplasmi) ottenuti durante le sedute, ma le più celebri erano certamente le *Fotografie di fantasmi*, titolo tra l'altro di un fortunato libro di Enrico Imoda del 1912 che documenta i prodigiosi fenomeni medianici prodotti dalla medium romana Linda Gazzera, nota anche a Cesare Lombroso²⁴.

Lo stesso Capuana individuò nel prediletto ed "esatto" strumento fotografico la via per coniugare le proprie ansie metafisiche con l'«onere della prova»²⁵. Nel 1889 eseguì un *Esperimento di fotografia del pensiero* di cui si trova traccia e sviluppo narrativo nella novella dal tono autobiografico *A una bruna (Dalle lettere di Giorgio ***)* inclusa in *Fausto Bragia e altre novelle* (1897). Del novembre 1896, inoltre, è l'articolo *Fotografie spiritiche* pubblicato sul quotidiano «Roma di Roma» di cui all'epoca dirigeva la parte letteraria²⁶. Nello scritto Capuana non solo ricorda la propria "iniziazione" del 1882 alla fotografia spiritica grazie al barone Luigi Vittorio Daviso, ma ne illustra altresì la teoria alla base²⁷ e le prove pratiche effettuate con

²³ Simona Cigliana, *Ritratti degli invisibili: fotografie di fantasmi, di ectoplasmi, di aure e di pensieri*, in Ead., *Due secoli di fantasmi. Case infestate, tavoli giranti, apparizioni, spiritisti, magnetizzatori e medium*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2018, pp. 119-132: 120.

²⁴ Cfr. a proposito Clara Gallini, *Fotografie di fantasmi*, in Ead., *Chiaroscuri. Storie di fantasmi, miracoli e gran dottori*, Calimera (LE), Edizioni Kurumuny, 2021, pp. 83-88.

²⁵ L'espressione è di Lara Michelacci, *L'onere della prova: Luigi Capuana fra spiritismo e teosofia*, «Studi Italiani», XXX, 2, 2018, pp. 19-30.

²⁶ Ripubblicato in Sorbello, *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, cit., pp. 89-110. Su Capuana e la fotografia spiritica cfr. anche Id., *Luigi Capuana: la fotografia e i fantasmi della scrittura*, in *L'occhio fotografico: Naturalismo e Verismo*, a cura di G. Longo e P. Tortonese, Cuneo, Nerosubianco edizioni, 2014, pp. 90-106.

²⁷ In tal senso ciò che apparirebbe sulla lastra è il cosiddetto *Perispirito*, definito nel coevo saggio *Mondo occulto* un «fluido configurativo, specie di fluido fotografico,

un medium per ottenere rivelazioni degne di nota. Risultato: un semplice e innocuo «segno di luce» lasciato sulla lastra dal fantasma evocato come traccia del suo passaggio nel regno *di qua*.

Nell'articolo *Il «Di là»* del primo dell'anno 1902, sebbene sottolinei come non sia ancora del tutto chiara la maniera in cui si ottengono le fotografie spiritiche e la natura obiettiva delle stesse, Capuana ribadisce che tuttavia ciò «non è sufficiente ragione per dubitare di esse»²⁸, a maggior ragione per la scoperta nel novembre 1895 dei portentosi Raggi X del fisico tedesco Wilhelm Röntgen, sulla cui potenzialità di «rendersi ragione» della fotografia spiritica si era già pronunciato in chiusura di *Mondo occulto*²⁹, pubblicato pochi mesi dopo. L'avvento di raggi invisibili e misteriosi capaci di penetrare la materia suscitò infatti sin da subito grande entusiasmo negli ambienti dell'occultismo *fin de siècle*, stimolando contestualmente il proliferare di tanta letteratura fantascientifica sull'argomento, tra cui la stessa novella *I raggi XX* di Capuana inclusa ne *Il Braccialeto* (1898) – ma già pubblicata due anni prima sul «Roma di Roma». Si pensò davvero di essere vicini alla definitiva dimostrazione scientifica dell'altro mondo, di essere al cospetto di qualcosa che avrebbe finalmente aperto «le porte del così detto *di là*»³⁰, secondo i proclami entusiastici dello scrittore di Mineo.

IV.

Privo dell'ottimismo del maestro, nel dibattito sulla nuova miracolosa scoperta Luigi Pirandello si contraddistinse come una voce fuori dal coro³¹. Nell'articolo *Rinunzia* di inizio 1896

atto a ricevere l'immagine degli oggetti toccati dalle sue onde luminose». Cfr. Luigi Capuana, *Mondo occulto* [1896], ora in Id., *Mondo occulto*, cit., pp. 163-211: 189.

²⁸ Id., *Il «Di là»*, «La Rassegna internazionale», 1° gennaio 1902, ora in ivi, pp. 225-231: 226.

²⁹ Id., *Mondo occulto*, cit., p. 193.

³⁰ Ivi, p. 194.

³¹ Sull'antitetico atteggiamento di Capuana e Pirandello nei confronti dei raggi X cfr. Giuseppe Sorbello, *Luigi Capuana e l'immaginario scientifico di fine secolo: i raggi x, la telepatia e la fotografia del pensiero*, in *Dalla Sicilia a Mompracem e altro*, «Studi per Mario Tropea in occasione dei suoi settant'anni», a cura di G. Sorbello e G. Traina, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2016, pp. 547-561.

si interroga su quanto «lume» l'ultima trovata della scienza possa apportare «nell'intimo del nostro essere»³². Sebbene inizialmente Pirandello sembri lasciar trasparire il contrario, il tono si rivela presto amaramente scettico sulla possibilità che i raggi X dischiudano all'uomo «il mistero della vita». Il tarlo esistenziale dello scrittore è il medesimo che rode Capuana, ma le modalità di approccio e la ricerca di soluzioni al problema della morte sono completamente antitetiche. Se Capuana, da *amateur* dell'occulto, individua nella scoperta di Röntgen il mezzo eletto per “vedere l'oltre”, imprimendo sulla lastra fotografica i misteri dell'invisibile, Pirandello, ponderando scientemente le scelte lessicali – «Questa nuova luce può esser mai ultimo sprazzo di tramonto, anziché fulgido indizio di novella aurora?»³³ – dimostra come la scienza, rinunciando – appunto – ad illuminare l'umanità «cieca» sul buio della morte, si limiti – al contrario – ad andare ancora più a fondo alla vita, sfruttando piuttosto «le forze e i mezzi della natura».

Avverso per *forma mentis* alle innovazioni in campo scientifico e tecnologico³⁴, il rapporto di Pirandello con la fotografia è agli antipodi rispetto a quello di Capuana, sebbene le loro strade non manchino talvolta di incrociarsi sulla “scrittura di luce”. Nel 1894, ad esempio, Capuana compì un ingrandimento fotografico su un ritratto dell'allievo che è con tutta probabilità uno dei suoi più celebri³⁵, ma in una lettera dell'8 giugno 1896 ai familiari Pirandello critica aspramente le «brutte prove fotografiche» compiute dal mineolo sulla moglie e il figlio Stefano, intimando al fratello Enzo di non recarsi più dal sodale fotografo³⁶. Di fine 1905 è invece una rara puntata di Pirandello nei territori dello spiritismo, campo privilegiato del maestro. Nell'ar-

³² Luigi Pirandello, *Rinunzia*, «La Critica», 8 febbraio 1896, ora in Id., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani e una testimonianza di A. Pirandello, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2006, pp. 126-129: 126.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Nella corposa bibliografia sul rapporto conflittuale di Pirandello con la modernità *in toto*, cfr. quantomeno Rosa Giulio, *Pirandello. La costruzione del personaggio la scienza il fantastico*, Salerno, Edisud Salerno, 2021, pp. 123-173.

³⁵ Cfr. Comoy Fusaro, *Capuana fotografo*, cit., p. 98.

³⁶ Cfr. Renata Marsili Antonetti, *Luigi Pirandello intimo. Lettere e documenti inediti*, Roma, Gangemi Editore, 1998, pp. 157-158: 157.

ticolo *Un fantasma* l'argomentazione, centrata su una «curiosa polemica [...] fra i fanatici cultori dei cosiddetti studi psichici e gli sdegnosi sacerdoti della pura scienza empirica e positiva», si snoda proprio a partire da due celebri (e discussi) casi di fotografie di fantasmi:

Avevano dato esca [...] nuovamente a uno di questi fuochi polemici le rivelazioni meravigliose d'un illustre scienziato francese, il Richet, che – a quanto pare – è riuscito a fotografare un fantasma con le più scrupolose diligenze che uno sperimentatore provato può usare per non essere tratto in inganno. Parimenti, cioè con non minori diligenze, parecchi anni fa, un altro eminente scienziato, il Crookes aveva – com'è noto – fotografato il fantasma della fanciulla Katie-King³⁷.

Sebbene l'atteggiamento di Pirandello nei confronti della fotografia spiritica sia manifestamente derisorio, l'occasione del riaccesso (e mai del tutto sopito) dibattito sulle apparizioni dei fantasmi risulta sorprendentemente funzionale per muovere un ennesimo attacco al materialismo scientifico sulla falsariga di quello di *Rinunzia* di quasi dieci anni prima. Cassando dalla propria indagine «il problema della vita e della morte», la scienza ha difatti indirettamente favorito il proliferare di dottrine pseudo-religiose come lo spiritismo che costituiscono «per un pover'uomo sfornito d'ogni bene di fortuna»³⁸ e sfiduciato della religiosità tradizionale l'unica ancora di salvezza a cui aggrapparsi per sperare in un *di là* che redima le fatiche dell'esistenza terrena. Non cogliendo affatto il tono umoristico di Pirandello e probabilmente punto sul vivo per vedere citati a sproposito due esponenti della ricerca psichica a lui cari come Charles Richet e William Crookes³⁹, Capuana rispose in modo piccato con quel-

³⁷ Luigi Pirandello, *Cronache stravaganti. Un fantasma*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 24 dicembre 1905, ora in Sarah Zappulla Muscarà, *Pirandello in guanti gialli (con scritti sconosciuti o rari e mai raccolti in volume di Luigi Pirandello)*, II edizione aggiornata, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1988, pp. 213-215: 213.

³⁸ Ivi, p. 214.

³⁹ Il saggio *Recherches sur le Spiritualisme* (traduzione francese del 1878 delle *Researches in the Phenomena of Spiritualism*) di quest'ultimo, in particolare, rivestiva per Capuana un valore affettivo non indifferente. Donatogli alla fine del 1883 da quel barone Daviso che l'aveva introdotto alla fotografia spiritica, il volume, in cui si documentano fotograficamente i convegni tra Crookes e il fantasma Katie King, vedeva incollata nella copertina esterna la foto della mamma Dorotea «agonizzante»

la già citata *Lettera aperta* in cui difese strenuamente la propria credenza nel *di là*⁴⁰.

V.

Tornando al rapporto di Pirandello con la fotografia, un primo e assai negativo giudizio sul mezzo emerge in una lettera inviata da Bonn il 21 ottobre 1889 in cui descrive due ritratti dei famigliari pervenutigli dalla Sicilia:

Innocenzo [...] par che voglia allungare un cazzotto al fotografo, che macchina di nascosto (bestia appiattata) una calunnia. [...] Giovanni [...] pare fatto d'un legno, che sospiri – cosa non naturale, a dir vero; ma tutto è possibile ai fotografi, anche questo. Non ha limiti la potenza di queste bestie nella trasformazione delle immagini. Adone, per loro, in un momento, in men che sto dirlo, si cangia in Fauno, e viceversa, un Fauno in Adone⁴¹.

A proposito di un passaggio della tarda *pièce* teatrale *Quando si è qualcuno* (1934), in cui alcuni fotografi si preparano a sferrare l'«attacco» all'anonimo scrittore protagonista, Zangrilli ha scritto che «la foto, e quindi il fotografo che tra le mani tiene la camera fotografica e la manipola a suo modo [...], è una fabbricatrice di falsità, di apparenze, di maschere»⁴².

Anticipando il simile giudizio di Walter Benjamin espresso nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), per Pirandello la fotografia, lungi da documentare oggettivamente la realtà (e *oltre*) secondo l'ottica capuaniana, non fa altro che falsificarla fornendone un campione deformato

datata 12 ottobre 1885, giorno della morte. In passato presente nella biblioteca romana di Pirandello, il volume servì verosimilmente per la stesura di *Un fantasma*, cfr. Alfredo Barbina, *Cento anni del Fu Mattia Pascal. Note a margine*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di G. M. Anselmi et al., Bologna, Gedit, 2005, pp. 683-699: 698.

⁴⁰ Sulla polemica a distanza tra Capuana e Pirandello cfr. Mario Tropea, *Pirandello e Capuana: lettere aperte a spiriti e fantasmi*, «Le forme e la storia», II, 1, 2009, pp. 127-155.

⁴¹ Luigi Pirandello, *Epistolario I (1886-1890)*, a cura di C. Pisani, Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello, Milano, Mondadori, 2024, pp. 430-432: 431.

⁴² Franco Zangrilli, *La fotografia in Pirandello*, in Id., *Pirandello. Fotografia e altri pirandellismi*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 2019, pp. 15-116: 68.

e relativo. L'immagine dei fotografi come «bestie» acquattate sulla preda sembra tra l'altro anticipare di molti anni la tigre dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* che sbrana Aldo Nuti, mettendo tragicamente il protagonista dinanzi ad un mutamento del paradigma di realtà dal finzionale filmico all'«umano, troppo umano». È proprio in una conversazione tra Serafino e Aldo che emergono interessanti riflessioni utili a chiarire il pensiero di Pirandello sulla fotografia:

È curioso l'effetto che ci fa la nostra immagine riprodotta fotograficamente, anche in un semplice ritratto, quando ci facciamo a guardarla la prima volta. [...] Forse [...] perché ci sentiamo lì fissati in un momento, che già non è più in noi; che resterà, e che si farà man mano sempre più lontano [...] anche per l'immagine. L'immagine invecchia anch'essa, tal quale come invecchiamo noi a mano a mano. [...] Guardi: il tempo, da lì, da quel ritratto, non procede più innanzi, non s'allontana sempre più d'ora in ora con noi verso l'avvenire; pare che resti lì fissato, ma s'allontana anch'esso, in senso inverso; si sprofonda sempre più nel passato, il tempo. Per conseguenza l'immagine, lì, è una cosa morta che col tempo s'allontana man mano anch'essa sempre più nel passato [...]⁴³.

Sul modello del binomio Vita-Forma, si direbbe che la fotografia «fissi» eternamente la vita in una forma che si allontana gradualmente rispetto al sentimento che il soggetto prova nei confronti del referente (se stesso) con il passare del tempo. Ma se «ogni forma è una morte», come si legge nella novella *La carriola* del 1915, ne consegue che mettersi in posa dinanzi al fotografo, come scrive Barthes, equivale a sperimentare un'esperienza della morte *in miniatura*. Non a caso in altre lettere giovanili di Pirandello, l'obiettivo del fotografo è una «terribile lente» sotto la quale egli deve mettersi «come un giustiziato»⁴⁴ e un ritratto «perpetrato» dal fratello Enzo di nascosto (a suo dire) si rivela addirittura un «attentato» ai suoi danni⁴⁵. An-

⁴³ Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* [1925], ora in Id., *Tutti i romanzi*, 2 voll., a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1973, vol. II, pp. 517-735: 724-725.

⁴⁴ Lettera da Bonn ai famigliari del 12 gennaio 1891, cfr. Luigi Pirandello, *Epistolario II (1891-1895)*, a cura di C. Pisani, Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello, Milano, Mondadori, 2025, pp. 7-8: 7.

⁴⁵ Lettera da Roma alla sorella Lina del 21 marzo 1895, cfr. ivi, pp. 346-347: 347.

cora una volta, l'uso del lessico è quanto mai appropriato ed inequivocabile: per Pirandello fotografare significa compiere un delitto o uccidere, dunque dare la morte.

Non a caso, quando in *Uno, nessuno e centomila* Anna Rosa trova alcune fotografie di Vitangelo Moscarda, lui replica dicendo che sono «tutte morte»:

– E perché? – Perché bisogna che lei fermi un attimo in sé la vita, per vedersi. Come davanti a una macchina fotografica. Lei s'atteggia. E atteggiarsi è come diventare statua per un momento. La vita si muove di continuo, e non può mai veramente vedere se stessa. [...] io vedo un'immagine di lei che è mia soltanto; non è certo sua. [...] Lei non può riconoscersi che atteggiata: statua: non viva. Quando uno vive, vive e non si vede. Conoscersi è morire⁴⁶.

Queste considerazioni ci permettono di tornare a Barthes, il quale sembra addirittura richiamare Pirandello quando scrive che

non appena io mi sento guardato dall'obiettivo, tutto cambia: mi metto in atteggiamento di «posa», mi fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipatamente in immagine. [...] Io vorrei [...] che la mia immagine [...] coincidesse sempre col mio «io» (che come si sa è profondo); ma è il contrario che bisogna dire: sono «io» che non coincido mai con la mia immagine [...]. La Fotografia è infatti l'avvento di me stesso come altro: un'astuta dissociazione della coscienza d'identità. Fatto ancor più curioso: è *prima* della Fotografia che gli uomini hanno maggiormente parlato della visione del doppio. [...] Ma oggi è come se disconoscessimo la follia profonda della Fotografia: essa ricorda la sua eredità mitica solo attraverso quel lieve disagio che mi coglie quando «mi» guardo in un rettangolo di carta⁴⁷.

L'introduzione del tema del doppio ammantava ulteriormente la fotografia di quell'aria funebre di cui si è detto. Strettamente legato alla dimensione della morte⁴⁸, lo studio di Freud sull'*Unheimliche* (1919), a sua volta modulato per questo de-

⁴⁶ Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila* [1926], in Id., *Tutti i romanzi*, vol. II, cit., pp. 737-902: 889.

⁴⁷ Barthes, *La chambre claire*, trad. cit., pp. 12-14.

⁴⁸ Angelo M. Mangini, *Letteratura come anamorfosi. Teoria e prassi del fantastico nell'Italia del primo Novecento*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 32-42.

terminato aspetto sul saggio *Der Doppelgänger* (1914) di Otto Rank, giustifica l'insistenza di Pirandello sul carattere sinistro e "fantastico" del ritratto fotografico – vero e proprio *topos* letterario⁴⁹ – ed in particolare del ritratto fotografico di un defunto, di cui l'autore coglie appieno, al pari di Capuana ma in diversa accezione, la forte significazione simbolica.

IV.

Tra le numerose novelle di Pirandello in cui il motivo compare⁵⁰ sono probabilmente *Con altri occhi* (1901) e *La buon'anima* (1904) quelle in cui viene declinato più efficacemente. Almira e Cosimo Taddei, i defunti "fissati" nei ritratti, ex moglie e marito dei rispettivi coniugi dei protagonisti, si rivelano difatti doppi di Anna e Bartolino Fiorenzo, assumendo ai loro occhi le fattezze di presenze infestanti. Come si può notare da questi estratti, l'insistenza lessicale sul campo semantico della vista e della *hantise* ossessiva, della coazione a ripetere, non è ancora una volta casuale:

Con altri occhi

a) Quando la veste le cadde attorno ai piedi, pensò che il ritratto era là e con viva stizza si sentì guardata e commiserata da quegli occhi dolenti, che tanta impressione le avevano fatto.

b) Ma, chiudendo le palpebre, rivide subito, suo malgrado, gli occhi della morta, e invano cercò di scacciare quella vista.

c) Riaccese il lume e di nuovo, contemplando l'immagine, fu attratta dall'espressione di quegli occhi⁵¹.

La buon'anima

a) [...] smarrito di confusione e di vergogna, pensando che il marito, intanto, guardava ridente dalla parete e lo salutava.

⁴⁹ Silvia Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017, pp. 37-47.

⁵⁰ Cfr. a proposito Laura Cannavacciuolo, *Ekphrasis pirandelliane: le fotografie dei defunti nelle Novelle per un anno*, in *Iconografie pirandelliane. Immagini e cultura visiva nell'opera di Luigi Pirandello*, a cura di B. Van den Bossche e B. Dreesen, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Wien, Peter Lang, 2020, pp. 69-79.

⁵¹ Luigi Pirandello, *Con altri occhi* [1901], ora in Id., *Novelle per un anno*, 3 voll., a cura di M. Costanzo, premessa di G. Macchia, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1985, vol. I, tomo II, pp. 983-992: 987, 989, 992.

b) Non si vedeva forse Bartolino, ogni giorno, entrando nel salotto, sorridere e salutare da colui?

c) Ah, quel ritratto lì, non poteva più soffrirlo! Era una persecuzione! Lo aveva sempre davanti a gli occhi. [...] Non ne poteva più! Tutta quella casa lì era piena di quell'uomo, come sua moglie⁵².

Almira e Cosimo, in tal senso, non sono dunque diversi dai fantasmi che si manifestavano con insistenza nei salotti borghesi e che Capuana avrebbe tanto voluto imprimere sulla lastra. Nelle trame pirandelliane, tuttavia, questi *revenant* fotografici si rivelano ben più inquietanti e ossessivi degli spiriti ammantellati colti in posa con i medium, proprio per aver mantenuto quell'aspetto umano che viene mutato in presenza fantasmatica dalla percezione del soggetto che sente di intrattenere con essi uno stretto e perturbante legame. Non a caso essi prendono corpo e si palesano frequentemente nei pensieri di Anna e Bartolino, nella dimensione mentale – e fantastica – in cui i protagonisti “vedono l'*altro*” se stesso quando meno se l'aspettano e senza poter far nulla per impedirlo, come teorizzavano gli psichiatri o gli esoteristi parlando delle idee fisse o degli spiriti maligni. Riconoscendo in quelle presenze un passato incancellabile che la fotografia ha fatalmente impresso per sempre nel loro quotidiano, i personaggi pirandelliani non possono far altro che empatizzare con loro (Almira) o soccombere beffardamente (Cosimo) all'inevitabile, *fatale influsso*.

⁵² Id., *La buon'anima* [1904], ora in ivi, tomo I, pp. 381-391: 382, 389-390.

Gina Bellomo

Ispirazione medianica e ritratto vivente in Capuana: alcuni casi studio dalla pittura alla fotografia

Il tema del ritratto vivente: coordinate del genere e cenni su Capuana

La peculiare «moda culturale» che nella seconda metà dell'Ottocento accomunava «scientismo positivista [...] e degenerazione dello spiritualismo romantico»¹, si presenta come un caposaldo della poetica di Luigi Capuana, la cui opera risulta segnata anche da un altro inscindibile binomio, ovvero quello di fotografia e spiritismo.

Tale specifica sensibilità, diffusa nelle più diverse declinazioni della letteratura fantastica e nella nascente *science-fiction*, ma anche nella forme di intrattenimento popolare di impostazione visuale – quali fantasmagorie, lanterne magiche e pubbliche sessioni di ipnosi – amplificava parossisticamente la spinta positivista rivolta allo scandaglio della realtà nella sua totalità: d'altra parte, il volersi spingere verso l'ignoto e l'invisibile portava alle estreme conseguenze una disposizione spirituale tipicamente romantica. Capuana, sia in qualità di affermato scrittore verista² che in quanto fotografo, si dedicò sin dalla giovinezza – tra esperimenti di magnetizzazione, ipnotismo, mesmerizzazione,

¹ Enrico Ghidetti, *Il demonio della novella: storia di Capuana novelliere*, in Id., *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 207-208.

² Etichetta in cui non si riconobbe mai *in toto* e su cui più volte si soffermò pubblicamente nell'ottica di chiarire il suo ruolo all'interno del movimento e, soprattutto, l'identificazione tra arte e forma nelle sue opere, di cui parla ad esempio in *Per l'arte* (Giannotta, Catania, 1885).

ispirazione medianica spontanea e via scorrendo – a una ricerca incessante sui fenomeni soprannaturali, sempre condotta in qualità di «dilettante», come si definisce ripetutamente in *Spiritismo?* (1884) e *Mondo occulto* (1896)³ una ricerca che lo portò sia a farsi esecutore e promotore di esperimenti di varia natura, sia a riflettere sul tema da un punto di vista scientifico, sperimentale e critico, discutendo dei suoi risultati da un lato in articoli sparsi, dall'altro nei più consistenti *Diario Spiritico*, *Spiritismo?* e *Mondo occulto*, ma anche all'articolo in quattro puntate *Fotografie spiritiche*, opere in cui l'interesse per il soprannaturale si lega non solo all'attività fotografica, ma anche ad annotazioni di teoria letteraria.

Prima di addentrarci negli specifici casi studio di ritratto vivente in Capuana, vale la pena tracciare alcune coordinate di questo *topos* all'interno del genere letterario fantastico. Il tema del ritratto vivente o animato – sia pittorico, scultoreo (anche se meno frequente) e, in seguito, anche fotografico – deriva da un filone già romantico che trattava della figura dell'artista in quanto demiurgo intento a rivaleggiare con la natura o con il divino in qualità di novello Pigmalione o Prometeo, due miti centrali per la letteratura dell'Ottocento, nella quale confluiscono suggestioni perturbanti e blasfeme veicolate dalle nuove invenzioni tecnologiche. Nella forma del *Künstlerroman* (romanzo dell'artista) le opere d'arte diventano occasione per una riflessione sul rapporto tra natura e imitazione della stessa, sugli ideali dell'*ut pictura poësis* e del *Gesamtkunstwerk*, sul ruolo dell'artista in quanto genio creatore eroico o diabolico, sulla superiorità della vita e dell'amore rispetto all'arte e viceversa – tema presente in diverse novelle e romanzi di Capuana, tra l'altro, quali *La sfinge* (1897). In Italia, tuttavia, sono le scoperte scientifiche e le arditezze del positivismo a suscitare effetti perturbanti sugli scrittori e sui lettori: infatti, come nota Pierluigi Pellini, «il mito [...] dello 'scienziato pazzo' (o, almeno, sinistro) ha una diffusione

³ A tal proposito vedi Luigi Capuana, *Spiritismo?*, Catania, Giannotta, 1884 e Id., *Mondo occulto*, Napoli, Piero, 1896. Vedi inoltre anche Id., *Mondo occulto*, con introduzione di S. Cigliana, Catania, Prisma, 1995.

notevolissima, ossessiva, fin quasi ad apparire involontariamente parodica»⁴.

L'uso della parodia e di un'ironia sottile lascia trasparire talvolta scetticismo, talvolta esitazione di fronte all'incredulità di gran parte del pubblico verso il paranormale ed è un carattere frequente in Capuana – lo si ritrova in molte delle novelle che hanno come narratore il dottor Maggioli –, in linea con la disposizione “dilettantesca” dello scrittore e con l'arguto espediente del lasciare “in sospeso” il lettore, spaesato come i protagonisti dei suoi racconti medianici rispetto a quanto narrato e alla sua interpretazione, in un'ambivalenza che alterna strano e meraviglioso⁵. Carattere fondamentale del fantastico ottocentesco è inoltre l'attenzione per la visualità: questo, sia in termini di realtà tangibile, documentabile, sia in termini di realtà invisibile, “soprannaturale”, o ancora in termini di contenuto e di strutture testuali e di forme retoriche. Fioccano le *ekphrasis*, fioccano gli strumenti del vedere, gli oggetti e le forme di spettacolo e intrattenimento di fruizione prevalentemente visiva, fioccano i «regimi scopici», secondo la famosa formula di Christian Metz poi rielaborata da Martin Jay al centro degli studi di cultura visuale. D'altra parte, a quest'altezza si può già parlare del celebre «pictorial turn» di William John Thomas Mitchell⁶. La fondativa attrazione della letteratura fantastica e di *science-fiction* per il mondo visuale, come ha notato Vittorio Roda, «porta seco uno spiccato interesse da una parte per l'occhio umano, e dall'altra per quegli strumenti capaci di potenziarlo o depotenziarlo [...], si tratti dello specchio, degli occhiali, o di *media* più complicati ed elaborati (il cannocchiale, il microscopio, il fantascopio, e così via)»⁷.

⁴ Pierluigi Pellini, *Camillo Boito, Luigi Capuana e il tema fantastico del quadro animato*, «Problemi», 1998, 112, p. 237.

⁵ Cfr. Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000.

⁶ Cfr. William John Thomas Mitchell, *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Monza, Johan & Levi, 2015; Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Cortina, 2017.

⁷ Vittorio Roda, *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 38-39.

Tali considerazioni ci riportano al tema cardine del quadro animato e ci consentono di ragionare sulle categorie fondamentali dello stesso, che Theodore Ziolkowski analizza – indicandole come *genius loci*, *figura* e *anima* – attraverso le tappe della loro «perdita di aura fantastica»⁸. Pellini, invece, condensa queste tre categorie in due forme – del *genius loci* e *metartistica* – e compie tra gotico, realistico e fantastico una ricognizione dei problemi legati al motivo del quadro animato, ovvero: «Il rapporto fra esteriore e interiore, fra immagine e realtà [...]; il nesso fra codice linguistico e rappresentazione spaziale [...]; le connessioni strettissime e paradossali fra oggetto sensibile e soprannaturale perturbante, fra raffigurazione realistica ed emergenza fantastica» (ivi, p. 92). L'analisi si fa ancora più dettagliata quando indica anche «un nucleo compatto di costanti, [...] alcune immagini ricorrenti, [...] nodi ideologici decisivi» presenti nei testi dove figura il *topos* del ritratto vivente/animato:

Un pittore, o uno scultore; l'esperienza titanica della creazione artistica; un quadro sul punto di animarsi; un desiderio pigmalionico; un senso di strana inquietudine che mina la realizzazione del desiderio; una condanna religiosa, una punizione. Il problema della rappresentazione, pittorica o letteraria; la tensione verso il sublime; il valore ermeneutico ed estetico del dettaglio; l'attualità del rapporto fra le arti, dell'*ut pictura poësis*⁹.

Nelle novelle di Capuana, ancor più che nei romanzi, la presenza di tali elementi si riscontra *in toto*, e l'obiettivo del presente articolo è evidenziare come alcuni di essi si intrecciano nelle opere narrative – con i relativi riferimenti in ambito saggistico – dello scrittore siciliano: in altre parole, si vogliono analizzare la compresenza e la combinazione in alcune novelle dei temi dell'ispirazione medianica spontanea e indotta con l'allucinazione artistica (o creazione artistica incosciente) come forma alternativa di allucinazione, sonnambulismo o ipnosi¹⁰ e, infine, interpretandolo come una sorta di climax rispetto a queste condizioni,

⁸ Pierluigi Pellini, *Un topos del fantastico: il quadro animato*, «Allegoria», XII, 34-35, Palermo, Palumbo, 2000, p. 68.

⁹ Id., *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2001, pp. 19-20.

¹⁰ Vedi Lara Michelacci, *Il microscopio e l'allucinazione. Luigi Capuana tra letteratura, scienza e anomalia*, Bologna, Pendragon, 2015, p. 113.

con il ritratto animato o vivente, che in Capuana assume sia le forme della pittura che della scultura che della fotografia, dando vita ad alcuni accostamenti inediti i quali permettono di riflettere non solo sulla poetica dello scrittore, ma sulle prerogative dello stesso fantastico o della *science-fiction*. Una particolare attenzione sarà inoltre rivolta all'attività fotografica dello scrittore in relazione alle esperienze medianiche.

1. *Ispirazione medianica, creazione artistica e ritratto vivente: un climax*

1.1 *Ispirazione medianica spontanea e ispirazione medianica indotta*

Raccontando in *Spiritismo?* la sua progressiva “iniziazione” al mondo dell'occulto – prima nella natia Mineo, complice l'influenza dello zio, poi a Firenze dal 1864 presso la famiglia Poggi –, Capuana ricostruisce vicende che lo hanno riguardato in prima persona o di cui è stato testimone. Nel saggio, inoltre, è lo scrittore stesso a tracciare alcune coordinate critiche, nonché a proporre una sintetica distinzione tra i due tipi di ispirazione medianica. Rivolgendosi a Salvatore Farina, domanda:

Ti sei mai tu provato a tenere un lapis fra le dita, poggiando leggermente sopra un foglio di carta la mano, e aspettando che questa, mossa da un'energia di cui non si ha coscienza, tracci prima qualche ghirigoro, qualche lettera, poi delle parole, poi dei periodi, poi delle pagine intiere; o ceda alla dettatura di un impulso interiore, qualcosa fra il cosciente e l'incosciente, quasi uno sdoppiamento dello spirito per cui metà di esso sembri agire con pienissima libertà e l'altra far da semplice spettatrice?

Nel primo caso si diventa *mediums* scriventi *meccanici*, nel secondo *intuitivi*¹¹.

In questa sede ci accingeremo ad analizzare i casi di ispirazione medianica che hanno come risultato una produzione scritta o di valore letterario, nell'ottica di percorrere il sentiero delineato il quale conduce al *topos* del ritratto animato e alle sue peculia-

¹¹ Luigi Capuana, *Spiritismo?*, Palermo, il Palindromo, 2022, pp. 120-121.

rità nelle opere dello scrittore menenino. Rispetto al caso specifico dell'ispirazione medianica spontanea, presentata soprattutto nella forma di sonnambulismo, Capuana afferma di credere di essere stato solo due volte *medium* intuitivo – anche se potremmo indicarne una terza, relativa alla folgorazione sperimentata durante la visione del *Ritratto d'ignota* di Van Dyck, che però Capuana definisce «allucinazione artistica» (ivi, p. 172), su cui torneremo dopo – e, visti gli scarsi successi, di essersi dedicato allo studio dei fenomeni analoghi attorno a lui, quali ad esempio il caso di un giovane di Mineo «uscito appena dalle scuole elementari, che, da *medium* scrivente *meccanico*, passa [...] a *intuitivo* e mettesi a comporre [...] leggende e novelle!» (ivi, p. 124).

Tale fenomeno specifico è riscontrabile anche nei racconti, sebbene non sempre produca testimonianze scritte di valore letterario; tuttavia, vale la pena ricordare *Un caso di sonnambulismo* (1881), novella che racconta del verbale scritto in uno stato di esaltazione nervosa dal capo della polizia Dionigi Van-Spengel, tramite il quale egli riesce a risolvere un complicato caso di cronaca nera. Talvolta i fenomeni di ispirazione medianica spontanea o intuitiva producono altre opere d'arte, come nel caso di *Il sogno d'un musicista* oppure *Ofelia* o, in un certo senso, anche *Un melodramma inedito* e *Forze occulte*.

Quanto all'ispirazione medianica indotta o, come dice Capuana, meccanica, è opportuno fare ancora riferimento a *Spiritismo?*, dove lo scrittore narra di altri esperimenti di cui è stato fautore o ai quali ha semplicemente assistito: vale la pena, rispetto al primo caso, menzionare le sedute con Beppina Poggi, sebbene la produzione della *medium* in stato sonnambolico fosse soprattutto parlata o gestuale, come si può riscontrare dalle fotografie realizzate da Semplicini durante le ripetute sedute che costarono alla giovane la sanità mentale. Il secondo caso di medianità meccanica riguarda un altro ragazzo che Capuana conobbe a Firenze, autore in questo caso di una serie di visioni o parabole scritte su modello di Jacopone da Todi (ivi, pp. 140-141), capace anche di diventare *medium* intuitivo ma non di produrre testi scritti.

1.2 Dalla creazione/allucinazione artistica al ritratto vivente

Tali esempi di ispirazione medianica, nonché le molteplici testimonianze biografiche e letterarie dello stesso Capuana, sono indispensabili per comprendere il parallelismo instaurato dallo scrittore tra le esperienze paranormali e l'allucinazione artistica, la creazione cioè di un'opera d'arte in stato di incoscienza, il che apre a una serie di questioni estetiche e letterarie di grande risonanza nella seconda metà dell'Ottocento. Scrive Capuana:

C'è sempre un punto, nell'atto della produzione, in cui la facoltà artistica agisce con completa incoscienza. Il mestiere, il tecnicismo giova, fino a un determinato grado, nell'elaborazione della forma [...]; ma l'atto, ma il vero punto della creazione si avvolge infine, come in ogni altro fenomeno vitale, nelle misteriose oscurità dell'incoscienza [...]. L'artista procede, in questa circostanza, come i *soggetti* del sonnambulismo provocato, ed ha la sua particolare allucinazione; la quale differisce dalle sonnamboliche unicamente per gradi, minimi o massimi, d'intensità, e non per la intima sua natura [...]. L'allucinazione spiritica [...], passa gradatamente, come l'artistica, dalla quasi coscienza alla incoscienza (ivi, pp. 168-171).

Ritorniamo così al caso del *Ritratto d'ignota* di Van Dyck, un'allucinazione artistica intrecciata all'«allucinazione sonnambolica o spiritica» occorsa allo scrittore nel 1875 a Roma, una narrazione dai risvolti metaletterari la quale a ragione Andrea Cedola ha inserito nel suo volume *Novelle del mondo occulto*.

Di somiglianze nelle modalità di allucinazione artistica sopra descritte ne troviamo sia nella stesura di alcune fiabe: con un focus sul visuale, Capuana segnala che «assisteva a quella inattesa fioritura di fiabe come ad uno spettacolo fuori di sé», mentre i «personaggi si mettevano in moto senza che io avessi punto avuto coscienza di contribuirvi per nulla» (ivi, pp. 179, 180); sia nella composizione di *Giacinta* (1879), che lo scrittore descrive a Verga come un parto da cui nascono personaggi come fossero reali – in questo è impossibile non riscontrare una prefigurazione delle nodali questioni estetiche e narratologiche di lì a breve scandagliate da Luigi Pirandello.

Considerando il paragone designato dallo scrittore tra esperienze allucinatorie medianiche e creazione artistica in stato di

incoscienza, si possono annoverare in questa casistica alcune novelle – sebbene non sempre sia chiaro se il sonnambulismo sia spontaneo o provocato – dove il processo di creazione ha come risultato opere artistiche di tipo visivo, quali *Ofelia*, in cui il pittore protagonista abbozza un quadro di cui cerca disperatamente la modella, una donna ideale che, infine, trova, realizzando un caso quasi di ritratto animato all'inverso; *La nemica*, che si interroga sul rapporto e la conciliabilità di amore e arte, mettendo in scena il dissidio tipico dell'artista romantico; *Forze occulte*, dove le visioni di una giovane donna in una casa infestata non vengono, una volta cessate le allucinazioni, interpretate come tali, ma piuttosto come scene di libri che ha letto o opere che ha veduto a teatro; *Il busto*, in cui la suggestione paranormale arriva a non turbare tanto l'artista quanto il modello che, in uno scatto nervoso, distrugge l'opera prima che possa prendere vita e creare così il suo doppio, l'"altro"¹² che alberga dentro di lui e che al dottor Maggioli pare contendersi la sua identità ormai frammentata e straniata con quella dell'uomo ignoto "donatore" del cranio usato dallo scultore per modellare il busto – forse è proprio quell'uomo, il quale sotto forma di spirito tenta ora di riprendersi uno spazio proprio nella psiche del protagonista.

Alla luce di tali considerazioni e degli esempi menzionati, risulta interessante chiedersi come collocare, in seno alla composizione di *Giacinta*, la seduta spiritica realizzata da Capuana dove viene evocato lo spirito della donna reale che aveva ispirato il personaggio, ovvero Maria Cesari. Capuana racconta del fatto nell'ultimo degli articoli di *Fotografie spiritiche*, descrivendo ogni dettaglio delle sedute svolte con una *medium* al fine di ritrarre fotograficamente lo spirito; o meglio, una traccia del suo fluido spiritico, comunque non sufficiente per impressionare la lastra con l'immagine somigliante della defunta, sebbene ella avesse assorbito anche parte di quello di Capuana e della *medium*. Come non pensare qui a *La nemica* o a *La redenzione dei capilavori*? Sicuramente si tratta di un'esperienza autobiografica e di un esperimento di sonnambulismo indotto nella

¹² Si veda Otto Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, Milano, Abscondita, 2001.

medium, ma l'aspetto più rilevante è che tale vicenda permette di interrogarsi su diversi punti del rapporto in Capuana tra soprannaturale e creazione artistica: riconduce innegabilmente all'allucinazione artistica relativa alla composizione del romanzo e comunque si inserisce in maniera paranormale nel processo critico di approfondimento dell'opera letteraria, perché permette di conoscere meglio alcuni aspetti non solo dell'opera, ma del "documento umano", del "fatto reale" che addirittura la precede e che si incarna – o disincarna – nella protagonista del romanzo, il che si collega anche a quella progressiva autonomia del personaggio che Capuana "sperimenta", attesta e mette in pratica¹³. Precisa Sorbello:

Il fantasma evocato ambigualmente oscilla tra il *revenant* (Maria Cesari) e il personaggio dell'immaginazione creatrice (Giacinta), tra l'evocazione spiritica del personaggio 'secolare' e il personaggio animato dal soffio vitale dell'artista [...]. Questa prossimità e confusione di livelli tra il piano finzionale della letteratura e quello effettuale della realtà (un fantasma che inizialmente firma con il nome del suo doppio romanzesco) rientra pienamente nell'ordine della teoria immaginativa di Capuana, secondo la quale il personaggio creato per effetto dell'"*allucinazione artistica*" acquisisce la stessa evidenza del personaggio reale che lo ha ispirato¹⁴.

Nel suo passare da una forma all'altra di manifestazione e di narrazione della stessa, è importante notare come la relazione di tipo soprannaturale – peraltro non immune a un trasporto emotivo significativo, come ha già notato Sorbello (ivi, p. 98) – di Capuana con lo spettro di Maria Cesari/Giacinta si configuri come soglia tra normale e paranormale, tra visibile e invisibile, tra realtà effettuale e creazione artistica, dimensione la quale rappresentava essenzialmente una modalità epistemologica e gnoseologica nella cultura dell'Ottocento ed era, appunto, una dimensione da cui gli artisti erano affascinati e su cui si interrogavano attraverso simboli e strutture retoriche.

¹³ Si vedano di Luigi Capuana il romanzo *Rassegnazione* (Milano, Treves, 1907), la *Conclusione* del *Decameroncino* (Id., *Il Decameroncino*, Catania, Giannotta, 1901) e la novella *Tormenta!* (Id., *Il nemico è in noi*, Catania, Giannotta, 1914).

¹⁴ Giuseppe Sorbello, *Luigi Capuana: la fotografia e i fantasmi della scrittura*, in *L'occhio fotografico. Naturalismo e Verismo*, a cura di G. Longo e P. Tortonese, Cuneo, Nerosubianco, 2014, pp. 99-100.

2. *Il ritratto vivente/animato in Capuana tra pittura, scultura e fotografia*

Ci avviamo ora a discutere del tema centrale del nostro intervento, ovvero il fenomeno del ritratto vivente, dopo aver delineato il peculiare intreccio tra ispirazione medianica e allucinazione artistica in Capuana: esso, appunto, condensa ed amplifica, come fosse il culmine di un climax, gli aspetti rilevati finora nella produzione dello scrittore. Inoltre, nel *topos* del ritratto animato si addensano e si fondono perfettamente l'elemento soprannaturale e la questione estetica che abbiamo visto declinarsi a partire dal romanticismo nelle figure dell'artista pigmalionico o prometeico, cui più tardi si aggiunge – come precisava Pellini – la figura dello scienziato pazzo, notevolmente diffusa nella letteratura italiana del tempo.

Il più celebre dei ritratti viventi di Capuana compare nella *Redenzione dei capilavori*, il quale ha come protagonista un fisiologo intenzionato a magnetizzare un'opera d'arte al fine di donarle la vita e anticipare la cosiddetta “redenzione dei capilavori”, ovvero la grande rivoluzione per cui «i veri capilavori di pittura e di scultura non esisteranno più, cioè non staranno più chiusi nelle gallerie, ma andranno attorno pel mondo, vivi, immortali, e genereranno altri esseri, immortali al pari di loro; e formeranno, forse, il nucleo dell'umanità futura»¹⁵. Per portare a termine un'opera tanto blasfema, lo studioso fa appositamente sottrarre dagli Uffizi un ritratto di donna ignota di Sebastiano del Piombo, in modo da trasferirvi progressivamente il proprio fluido mentale con l'intento di dargli vita. Se non che, alla morte del fisiologo, il dipinto rimane incompiuto, instaurando un collegamento tra la fine dello scienziato e il deterioramento del quadro, da porre in relazione, da un lato, con la ricca tradizione che ha come massimo riferimento *Il ritratto di Dorian Gray* (1890) di Oscar Wilde; dall'altro, con i più recenti studi di Mitchell sul clone¹⁶.

¹⁵ Luigi Capuana, *La redenzione dei capilavori*, in Id., *Novelle del mondo occulto*, a cura di A. Cedola, Bologna, Pendragon, 2016, p. 118.

¹⁶ Vedi William John Thomas Mitchell, *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

Emblematica è altresì la novella *Il busto*, dove è una scultura a fare da perno narratologico: tuttavia, in questo caso il ritratto non arriva ad animarsi a causa dell'intervento del dottor Maggioli che, turbato dall'opera e soprattutto dalla macabra combinazione della propria figura al cranio di un ignoto defunto come modelli – sovrapposizione che Maggioli interiorizza –, in un impeto nervoso distrugge la scultura che non sarà mai più ricreata dall'amico artista.

Quanto alla vicenda del *Ritratto d'ignota* di Van Dyck di cui si racconta in *Spiritismo?*, anche in questo caso si riscontrano dei tratti tipici del ritratto animato, tant'è che Capuana stesso afferma che gli «sguardi» della donna ritratta «si fissavano così intensamente nei miei, quasi animatisi a poco a poco»¹⁷. D'altra parte, come sottolinea Pellini, spesso «in questi racconti, è la facoltà di vedere a segnare l'effettiva animazione del simulacro»¹⁸. Il ritratto si trasforma in una vera e propria apparizione che affascina Capuana a tal punto che tra lui e il fantasma sembra nascere un'intesa sentimentale, interrotta quando lo spettro, venuto a conoscenza dell'idea dello scrittore di raccontare la vicenda in una novella e quindi di «imprigionarlo nella forma e renderlo visibile agli occhi altrui»¹⁹, decide di non apparire più e di abbandonare così Capuana che, rivista l'opera quasi otto anni dopo, deve ammettere che «la magia di esso è sparita» (ivi, p. 178).

Citiamo infine anche il racconto *La nemica*, sebbene non si tratti propriamente del caso di un quadro animato ma comprenda gli aspetti del *Künstlerroman*: protagonista del racconto è Federico Cantelli, un pittore che, in ossequio all'ideale romantico, sostiene che l'artista deve necessariamente essere celibe, in quanto il dedicarsi all'amore inficia irrimediabilmente la totale dedizione verso l'arte. Eppure, quando una enigmatica e affascinante donna visita il suo studio per acquistare un quadro, questi rimane folgorato da lei, *femme fatale* languida e sofferente, e decide di ritrarla sperando di infonderle nuova vita. Improvvi-

¹⁷ Capuana, *Spiritismo?*, cit., p. 173.

¹⁸ Pellini, *Un topos del fantastico: il quadro animato*, cit., p. 69.

¹⁹ Capuana, *Spiritismo?*, cit., p. 177.

samente Cantelli sparisce, e tempo dopo viene ritrovato morto nella casetta in campagna dove si era rifugiato: di fronte a lui, rimasto in contemplazione estatica, un affresco realizzato a mani nude con succhi di erbe e fiori. Si tratta della stessa donna ritratta durante la sua malattia, il cui ritratto pittorico si presenta come un doppio dell'affresco: l'unica interpretazione possibile, per gli amici del pittore, è che la donna lo abbia in qualche modo stregato o vampirizzato e che ne abbia prosciugato le forze vitali attraverso la creazione dell'opera.

3. *Il caso di Gelosia, ovvero: quando la foto diventa quadro*

Per concludere la nostra ricognizione rispetto al legame tra ispirazione medianica e ritratto animato in Capuana, vale la pena menzionare una novella in cui il tema del ritratto animato si intreccia con alcune questioni di stampo estetico che lasciano trasparire un'evoluzione rispetto alla diffusione e fama della fotografia nella seconda metà dell'Ottocento.

Gelosia parla di una coppia di giovani sposi, Rebecca e Massimo, il cui idillio nuziale si trasforma presto in un tormento a causa della inarrestabile gelosia di lei, gelosia che cresce ancor di più quando la donna trova tra gli oggetti personali del marito il ritratto fotografico della sua precedente fidanzata: lo scatto non si anima attraverso un'interazione evidente da parte della donna ritratta con i due protagonisti, ma per essa vengono usate le stesse espressioni con cui di solito ci si riferisce ai fantasmi e, se all'inizio solo per Rebecca la ex fidanzata "re-incarnatasi" nella fotografia è una presenza reale e ingombrante, a furia di domande incalzanti sul passato del marito e di scatti nervosi, la donna provoca in questo sentimenti di pietà per colei che non può difendersi dalle ire della nuova moglie. Rebecca, vedendo sgretolarsi davanti ai propri occhi il suo matrimonio, decide che solo strappando la fotografia si potrà scongiurare l'influenza di quel ritratto sulla sua vita coniugale. Il colpo di scena finale arriva quando Massimo, voltatosi «per non vedere quel sacrilegio», sente «le delicate mani di lei volgergli dolcemente il capo

verso il bel paesaggio del Gignous che pendeva dalla parete»²⁰: la donna ha riposizionato la fotografia incastrandola tra la tela e la cornice, mutando il suo contesto, straniandola, de-funzionalizzandola, neutralizzando in questo modo il suo potere perturbante, tanto che adesso la donna ritratta «*sorride*, coi grandi occhi immobili nel viso ovale»: il ritratto non vede più, non desidera più²¹, non è più capace di instaurare con i vivi un legame attraverso lo sguardo né può arrecare danno alla coppia: semplicemente, non è più animato. L'espediente usato da Capuana – studiato anche da Edwige Comoy Fusaro – per esorcizzare l'influsso della fotografia è particolarmente significativo se pensiamo che Eugenio Gignous era un pittore contemporaneo allo scrittore e che la fotografia a quell'altezza non era ancora considerata un'arte autonoma a tutti gli effetti: in questo racconto, invece, è il ritratto fotografico che si anima mentre è il quadro che appare privo di vita, statico, inerte. Sicuramente influisce il ruolo perturbante che la fotografia sembra portare con sé sin dalla sua prima comparsa – ruolo in seguito studiato, tra i critici più celebri, da Roland Barthes e da Susan Sontag, da poter collegare anche agli studi più recenti di Mitchell su iconofobia e iconoclastia – ma è significativo che in questo caso sia la fotografia a divenire ritratto animato mentre il quadro abbia funzione opposta, ovvero cristallizzatrice dell'energia vitale, funzione che sin dagli albori era stata definita quale prerogativa della fotografia. Il motivo del ritratto fotografico animato legato a episodi di psicopatologia, gelosia, nevrosi e indagine sull'inconscio, che già in Capuana dà risultati importanti rispetto alle innovazioni nella costruzione dei personaggi e nei dispositivi retorici usati nella narrazione, affascinerà anche il giovane Pirandello, che svilupperà il tema nella novella *Con altri occhi*, la quale presenta numerosi elementi in comune con *Gelosia*.

²⁰ Id., *Gelosia*, in Id., *Ribrezzo*, Catania, Giannotta, 1911, p. 254.

²¹ Vedi William John Thomas Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

4. *Conclusioni*

Alla fine del nostro intervento, focalizzatosi sul rapporto tra i fenomeni di ispirazione medianica spontanea e meccanica e quelli di allucinazione artistica e su come questi, portati ai massimi gradi, siano capaci di condurre al ritratto animato o vivente, preme sottolineare l'importanza di tale categoria per l'interpretazione dell'opera di Capuana, in combinazione con un approccio di studi interdisciplinare come quello della cultura visuale, ovvero un approccio che tenga conto di una serie di costanti culturali, antropologiche e tecnologiche in modo da analizzare trasversalmente – partendo dal fantastico – tutta la produzione dello scrittore menenino.

Emma Malinconico

Mémoires d'une jeune fille rangée: la fotografia credibilizza le memorie di Simone de Beauvoir

*Mémoires d'une jeune fille rangée*¹ è la prima opera interamente autobiografica di Simone de Beauvoir. Pubblicata in Francia nel 1958, in Italia nel 1960 con il titolo *Memorie di una ragazza perbene*², essa segue di quindici anni l'esordio letterario della scrittrice e filosofa, avvenuto nel 1943 con il romanzo di ispirazione autobiografico *L'invitée*³ (pubblicato in Italia nel 1980 con il titolo *L'invitata*)⁴. Tra l'esordio e i *Mémoires d'une jeune fille rangée* si interpone la pubblicazione di altre opere tra romanzi e saggi, tra i quali spicca *Le deuxième sexe*⁵, edito nel 1949, che valse a Beauvoir la fama a livello nazionale e internazionale, ma anche la messa all'indice del libro da parte della Chiesa⁶. Forte della propria esperienza teorica, saggistica e filo-

¹ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958.

² Ead., *Memorie di una ragazza per bene*, trad. di B. Fonzi, Torino, Einaudi, 2014.

³ Ead., *L'invitée*, Paris, Gallimard, 1980.

⁴ Ead., *L'invitata*, pref. di S. Munari, trad. di F. Federici, Milano, Mondadori, 2022.

⁵ Ead., *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1993.

⁶ *L'indice dei libri proibiti*, ovvero, l'*Index librorum prohibitorum* fu creato nel 1559 da papa Paolo IV e affidato alla Sacra Congregazione della romana e universale inquisizione della quale lo stesso Paolo IV era stato il presidente prima di essere eletto al Soglio pontificio. L'indice rimase in vigore fino al 1966 quando fu abolito dalla Congregazione per la dottrina della fede (il nuovo nome assunto dalla Santa Inquisizione nel 1965, già ribattezzata Sant'Uffizio nel 1908) sotto papa Paolo VI sulla scia del Concilio Vaticano II. Per un approfondimento in merito, si veda Marilyn Rye, *Index Librorum Prohibitorum*, «The Journal of the Rutgers University Libraries», 43.2, 1981, pp. 66-81 e Giorgio Caravale, *Libri pericolosi. Censura e cultura italiana in età moderna*, Bari, Laterza, 2022.

sofica, Simone de Beauvoir affronta con grande consapevolezza la stesura di questa prima delle sei opere a carattere dichiaratamente autobiografico.

Pur con qualche inevitabile flashback, in *Mémoires d'une jeune fille rangée*, vengono presentati in ordine cronologico il periodo intercorso tra la nascita della filosofa e la fine degli studi universitari, conclusi con il conseguimento dell'*agrégation* in filosofia, ovvero una particolare abilitazione speciale all'insegnamento, propria del sistema scolastico francese.

Dal punto di vista del genere letterario, questa opera di Beauvoir rientra pienamente nell'autobiografia, nonostante siano stati cambiati i nomi di alcune persone (come nel caso dell'amica Zaza, ovvero Élisabeth Lacoïn nella realtà, ma Élisabeth Mabil- le nell'opera). Tuttavia, data la complessa definizione del genere autobiografico, tale da essere oggetto di numerosi studi quali, ad esempio, quelli condotti da Jacques Lecarme ed Éliane Lecarme-Tabone⁷, si è ritenuto opportuno analizzare i *Mémoires d'une jeune fille rangée* alla luce dei criteri esposti da Philippe Lejeune ne *Le pacte autobiographique*⁸. Dal confronto con essi, è lecito confermare il rispetto effettivo del patto autobiografico da parte di Simone de Beauvoir nei riguardi del lettore in quanto sono presenti:

- Il ricorso alla narrazione in prima persona singolare.
- La coincidenza autore – narratore – personaggio principale.
- La presenza di espressioni quali «Je soussignée» o simili che testimonino esplicitamente l'intento autobiografico da parte dell'autrice (l'opera inizia con le emblematiche parole «Je suis née à quatre heures du matin, le 9 janvier 1908, dans

⁷ Per una panoramica relativa allo sviluppo del genere autobiografico in Francia nel XX secolo, si veda tra tutti, Jacques Lecarme, *L'autobiographie et les écrits personnels au XX^e siècle*, in *Histoire de la France littéraire. Modernités (XIX^e-XX^e siècle)*, a cura di Patrick Berthier, Michel Jarrety, Parigi, P.U.F., 2006, pp. 408-432 e Jacques Lecarme, Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin Éditeur, 2015. Éliane Lecarme-Tabone si è occupata anche dell'opera di Beauvoir in oggetto in *Un récit autobiographique réussi – Éliane Lecarme-Tabone commente Mémoires d'une jeune fille rangée*, in *Beauvoir dans tous ses états*, (a cura di) Ingrid Galster, Paris, éditions Tallandier, 2007, pp. 275-282.

⁸ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, pp. 13-48.

une chambre aux meubles laqués de blanc, qui donnait sur le boulevard Raspail»)⁹.

- La pubblicazione di altre opere autobiografiche e/o di romanzi di ispirazione autobiografica, sebbene successive a questi *Mémoires*.
- La presenza di elementi che convincano il lettore della veridicità del contenuto dell'opera, ad esempio attraverso la pubblicazione di opere di finzione, ma di ispirazione autobiografica, come nel caso de *L'invitée*, pubblicato da Simone de Beauvoir nel 1943, quindi ben prima dei *Mémoires d'une jeune fille rangée*.

I primi tre elementi esposti qui sopra sono presenti fin dall'incipit:

Je suis née à quatre heures du matin, le 9 janvier 1908, dans une chambre aux meubles laqués de blanc, qui donnait sur le boulevard Raspail. *Sur les photos de famille prises l'été suivant*, on voit de jeunes dames en robes longues, aux chapeaux empanachés de plumes d'autruche, des messieurs coiffés de canotiers et de panamas qui sourient à un bébé: ce sont mes parents, mon grand-père, des oncles, des tantes, et c'est moi. [...] *Je tourne une page de l'album*; maman tient dans ses bras un bébé qui n'est pas moi; je porte une jupe plissée, un béret, j'ai deux ans et demi, et ma sœur vient de naître¹⁰.

Come emerge dalle parti dai noi messe in corsivo, l'incipit dell'opera, oltre a presentare al lettore la scrittrice stessa, alcuni membri della sua famiglia e il luogo in cui viveva all'epoca, contiene il riferimento ad alcune fotografie destinate a conferire concretezza ed oggettività al racconto: la narrazione non è solo subordinata ai ricordi dell'autrice, né costituisce un semplice racconto di ispirazione autobiografica, ma è basata – anche – sulla descrizione oggettiva di un'immagine catturata da un apparecchio fotografico, di per sé quanto di più oggettivizzante possa esistere. In realtà, la reale oggettività del mezzo fotografico è stato oggetto di numerose e contrastanti riflessioni fin dalla nascita della fotografia. Ciononostante, l'immagine fotografica resta ancora oggi un potente strumento atto a conferire credi-

⁹ Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, cit., p. 11.

¹⁰ *Ibid.* Corsivo nostro, non presente nel testo originale.

bilità ad una situazione o alla narrazione di un evento tanto da essere ritenuta un forte strumento di denuncia, una prova inconfutabile, ma anche uno mezzo molto pericoloso laddove si faccia ricorso ad immagini create con l'ausilio dell'intelligenza artificiale, sofisticate al punto tale da non rendere immediatamente riconoscibile la mancata corrispondenza tra quanto raffigurato e la realtà¹¹.

La fotografia credibilizza la famiglia

Simone de Beauvoir ricorre alle fotografie non solo nella pagina iniziale di *Mémoires d'une jeune fille rangée*, ma anche in tutta la narrazione per mettere in risalto diversi aspetti.

L'opera è strutturata seguendo un ordine prevalentemente cronologico nel quale la famiglia riveste un ruolo fondamentale negli anni relativi all'infanzia, epoca nella quale l'Io della narratrice coincide in maniera pressoché totale con la famiglia. Successivamente, Beauvoir se ne distacca gradualmente fino a raggiungere, se non addirittura conquistare, una propria dimensione individuale anche laddove ciò la porti in aperto contrasto con la famiglia, in particolare rispetto ai genitori.

La metamorfosi da una sovrapposizione pressoché totale tra l'autrice e la famiglia fino a una piena dimensione individuale è supportata dal ricorso alle immagini fotografiche. Infatti, così come i primi capitoli sono ricchi di descrizioni relative ai singoli membri della famiglia e agli ambienti nei quali essi sono soliti raccogliersi, così le foto accompagnano la narrazione fornendo una testimonianza di quanto descritto e supportando la narratrice nelle sue affermazioni.

Si è già visto come nell'incipit Simone de Beauvoir provveda a organizzare il racconto intorno ad una precisa collocazione di ordine temporale (data e orario della sua nascita), geografica (Parigi, la strada specifica nella quale la sua famiglia viveva all'epoca) e famigliare: non rinvia ad una singola foto, quan-

¹¹ Si veda, tra gli altri, Silvio Carta, *Realismo documentario e fotografia*, «Intersezioni, Rivista di storia delle idee», 2/2014, 2014, pp. 331-342, <doi: 10.1404/76994> (ultima consultazione febbraio 2026).

to ad un numero imprecisato di foto di famiglia, raffiguranti diverse persone delle quali si riportano singoli dettagli in abbinamento a generici riferimenti identitari. Infatti, non appare rilevante quale delle *jeunes dames* indossi cappelli ornati da piume di struzzo o quanti siano gli uomini in canottiera e panama intenti a sorriderle: si tratta di un ritratto collettivo raffigurante la famiglia nella sua interezza, quale un unico blocco, un'unica entità raccolta intorno a lei. Un'ulteriore pagina dell'album (ancora una volta un riferimento collettivo all'insieme delle foto di famiglia e ai suoi membri) mostra al lettore un'altra bambina che ora appare per la prima volta: Hélène, la sorella minore di Simone de Beauvoir.

I ricordi relativi alla primissima infanzia si susseguono in modo tale da definire con crescente precisione i tratti fisici e comportamentali delle due bambine, ma sempre in relazione al contesto familiare. Infatti, se a pagina 22 Simone de Beauvoir accenna ad un imprecisato numero di foto che la immortalano mentre fa la linguaccia, mostrando un lato di sé ben diverso rispetto ai ritratti austeri nei quali è abitualmente raffigurata da adulta, ciò avviene sempre in rapporto ai famigliari: il padre la definisce «insociable», altri parenti la descrivono quale testarda. Un impersonale «autour de moi on rit», riferito a non ben precisate persone presenti nelle foto nelle quali lei fa le smorfie esprime una certa accettazione da parte della famiglia:

Papa, parodiant je ne sais qui, s'amusait à répéter: «Cette enfant est insociable». On disait aussi, non sans un soupçon de fierté: «Simone est têtue comme une mule». J'en pris avantage. Je faisais des caprices; je désobéissais pour le seul plaisir de ne pas obéir. *Sur les photos de famille, je tire la langue, je tourne le dos: autour de moi on rit*¹².

In contrasto rispetto ai ritratti generici offerti fino a quel momento, gli occhi azzurri della sorella Hélène, velati di lacrime, divengono lo spunto per sottolineare come la nascita di una seconda figlia femmina, anziché dell'auspicato maschio, avesse influito sulla percezione di Hélène da parte della famiglia e di come la sorella di Simone ne fosse stata fortemente influenzata.

¹² Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, cit., p. 22. Corsivo nostro.

Blonde, les yeux bleus, *sur ses photos d'enfant* son regard apparaît comme embué de larmes. Sa naissance avait déçu car toute la famille désirait un garçon; certes, nul ne lui en marqua de rancune, mais il n'est peut-être pas indifférent qu'on eût soupiré autour de son berceau¹³.

L'identità di entrambe appare definita dal contesto familiare che circonda le due bambine e in esso è perfettamente integrata, come testimoniano ancora una volta un numero indefinito di fotografie¹⁴. A dimostrazione di come alcun elemento sia casuale, risulta emblematica la descrizione della figura paterna: essa appare strettamente correlata ai nonni di Simone de Beauvoir fintanto che si tratta di descrivere l'infanzia del padre e il suo rapporto con lo studio, autonoma rispetto agli altri membri della famiglia una volta divenuto più grande, come nella foto che lo ritrae adolescente circondato da altri ragazzi e ragazze, figli di contadini, ai quali impartiva lezione durante il periodo estivo¹⁵.

L'uso della fotografia da parte dell'autrice viene presentato come uno strumento per rendere più credibile il racconto e le descrizioni relative alla famiglia, alle loro abitudini e al contesto generale. Un passo che riguarda la preadolescenza chiarisce l'intenzione di Beauvoir di utilizzare la fotografia per confermare la veridicità delle sue affermazioni, rafforzare così la credibilità della narrazione e fugare ogni dubbio in merito ad una possibile sovrainterpretazione del ruolo svolto dagli elementi fotografici rispetto al testo.

Un peu plus tard, j'assistai aux noces d'une cousine du Nord; alors que le jour du mariage de ma tante Lili mon image m'avait charmée, cette fois elle me navra. Maman s'avisa seulement le matin, à Arras, que ma nouvelle robe en crêpe de Chine beige, plaquée sur une poitrine qui n'avait plus rien d'enfantin, la soulignait avec indécence. On l'enveloppa de bandages si bien que j'eus tout le jour l'impression de cacher dans mon corsage une encombrante infirmité. Dans l'ennui de la cérémonie et d'un interminable banquet, *j'avais tristement conscience de ce que confirment les photos*: mal attifée, pataude, j'hésitais avec disgrâce entre la fillette et la femme¹⁶.

¹³ Ivi, p. 58. Corsivo nostro.

¹⁴ In merito alla nascita dell'identità individuale in *Mémoires d'une jeune fille rangée* si veda anche Delphine Nicolas-Pierre, *Simone de Beauvoir, l'existence comme un roman*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 103-123.

¹⁵ Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, cit., p. 45.

¹⁶ Ivi, pp. 135-136. Corsivo nostro.

Nel brano qui sopra, l'immagine fotografica non si limita a confermare la veridicità di quanto descritto, ma anche il profondo disagio provato dalla protagonista costretta a confrontarsi con i primi segni di una femminilità nascente, un petto che non ha più nulla di infantile di colpo ritenuto dagli altri membri della famiglia quale indecente e vergognoso, un elemento da comprimere e nascondere sotto una fasciatura stretta che altera improvvisamente e in maniera decisamente negativa la percezione di Simone de Beauvoir del proprio corpo. La fotografia, dunque, non adempie solo al ruolo di credibilizzare il contenuto della narrazione rispetto al lettore, ma costituisce una conferma al sentire stesso dell'autrice-narratrice: la percezione del disagio fisico provocato dalla fasciatura che doveva nascondere la nascente femminilità della fanciulla, non era una semplice impressione o un ricordo falsato, quanto qualcosa di vero, di reale, tanto da essere "confermato" dalle foto scattate quel giorno.

Altrove, nell'opera, il riferirsi alla presenza di fotografie è finalizzato alla costruzione di un sistema di riferimenti simbolici che ruotano intorno al concetto di famiglia in senso ampio (quindi che non include esclusivamente i genitori e la sorella, ma anche gli altri parenti), di passato della famiglia stessa e, conseguentemente, di Beauvoir in quanto ci si trova ancora in una parte della narrazione nella quale l'identità dell'autrice coincide con quella della famiglia. La sala da biliardo di una delle case di famiglia, nella quale i Beauvoir trascorrevano parte dell'estate, è ornata da diversi oggetti e da fotografie¹⁷: un elemento, quest'ultimo da non considerare quale un semplice ornamento, bensì come una vera e propria testimonianza del legame tra la famiglia e la dimora La Grillère. Non una semplice casa presa in affitto per l'estate, ma un luogo che appartiene alla famiglia e nella quale tutta la famiglia vi si riunisce. Ancora oggi, la presenza di foto di famiglia nei salotti o nelle sale da biliardo di dimore importanti aperte al pubblico, quali alcuni castelli della Loira di proprietà privata o il palazzo dei principi Colonna a Roma, serve precisamente a sottolineare il legame tra la famiglia e l'edificio evidenziando come questo sia ancora di proprietà

¹⁷ Ivi, p. 101.

privata e abitato, seppur sporadicamente, dalla famiglia stessa.

La fotografia quale strumento di unificazione concettuale del passato della famiglia, la famiglia stessa e Simone de Beauvoir viene ulteriormente rafforzato alcune pagine dopo quando Simone e la sorella Hélène guardando alcune foto di famiglia del passato prendono coscienza di dinamiche famigliari destinate ad avvenire in futuro.

Je regardais avec ma sœur de vieilles photographies quand je m'avais soudain qu'un de ces jours, j'allais perdre Meyrignac. Grand-père était très âgé, il mourrait; quand le domaine appartiendrait à mon oncle Gaston – qui déjà en était nu-propriétaire – je ne m'y sentirais plus chez moi; j'y viendrais en étrangère, puis je n'y viendrais plus. Je fus consternée¹⁸.

Infine, per Simone de Beauvoir le fotografie ritraenti persone care (non necessariamente di famiglia) costituiscono la prova di un'esistenza ormai sufficientemente lunga da consentire alla persona custode delle foto di avere anche dei ricordi propri, distanziati nel tempo, tanto da fissarli in alcune scatti e successivamente guardarli, tenerli a vista o mostrarli ad altre persone. In tal senso, Simone de Beauvoir parlando con ammirazione della sorella maggiore di un'amica di Hélène, descrive la camera da letto della ragazza, Clotilde Gendron, come una stanza nella quale la scrivania fosse coperta di oggetti cari alla ragazza e legati a qualche ricordo specifico, come un acquarello ricevuto in dono per i suoi 18 anni oltre, ovviamente, a delle fotografie. Tali oggetti fanno apparire Clotilde agli occhi di Beauvoir quale una persona che, sebbene sia poco più grande di lei, abbia già un passato e, conseguentemente, una propria dimensione individuale distinta rispetto al resto della famiglia.

Son secrétaire était rempli de souvenirs: des liasses de lettres, entourées de faveurs, des carnets — sans doute des journaux intimes —, des programmes de concerts, des photographies, une aquarelle que sa mère avait peinte et lui avait offerte à l'occasion de ses dix-huit ans. Il me parut extraordinairement enviable de posséder un passé à soi: presque autant que d'avoir une personnalité¹⁹.

¹⁸ Ivi, p. 137. Corsivo nostro.

¹⁹ Ivi, p. 195. Corsivo nostro.

La fotografia credibilizza l'amore

Fino ad ora è stato possibile evidenziare come Simone de Beauvoir sia ricorsa alla fotografia in modo discontinuo, ma comunque lungo tutta l'opera per offrire al lettore una prova tangibile del contenuto veritiero del racconto, dimostrando contestualmente anche a sé stessa la veridicità di alcuni ricordi e di determinate sensazioni provate da bambina. Soprattutto, il riferimento all'immagine fotografica è stato spesso funzionale alla costruzione e al rafforzamento di un sistema di rinvii metaforici e letterali atti a definire e descrivere diversi membri della sua famiglia (o a livello individuale o in relazione gli rispetto agli altri) fino a far traghettare la piccola Simone dal vivere la propria esistenza in un eterno presente al raggiungimento progressivo di una prospettiva diacronica che riguarda sé stessa e la propria famiglia, nella quale vengono nettamente distinti il passato rispetto al futuro.

Contestualmente, Simone de Beauvoir sceglie la fotografia quale ausilio per orientarsi rispetto a quel sentimento che, accanto al desiderio di individualità e indipendenza, caratterizza fortemente la seconda parte di *Mémoires d'une jeune fille rangée*: l'amore.

Giunta all'adolescenza, viene presto posta la questione del futuro di Simone, di Hélène e di altre ragazze a loro vicine: far loro proseguire gli studi o meno dopo il diploma; prevedere un futuro lavorativo o meno; se e con chi farle sposare optando per un matrimonio ben ponderato con qualcuno che susciti la loro simpatia, ma soprattutto quello della famiglia o, viceversa, lasciar loro la possibilità di farsi guidare dall'amore nella scelta del loro futuro marito. Tanto Simone de Beauvoir quanto la sua cara amica Zaza si trovano in grande difficoltà. Simone impone ai propri genitori la decisione di specializzarsi in filosofia e successivamente insegnare. Al contempo, trascorre diversi anni in un tira e molla amoroso con un suo lontano cugino caratterizzato dal comportamento contraddittorio dell'amato. Da parte sua, Hélène è scissa tra il senso del dovere verso la propria famiglia che la porterebbe ad accettare un'esistenza borghese, accanto ad un uomo che non ama, priva di una propria indi-

pendenza economica e lavorativa e sposare un uomo del quale è innamorata. Il tormento interiore di Zaza e la sua fame di sentimenti autentici è pienamente racchiuso nel seguente brano:

Zaza aimait la vie avec ardeur; c'est pourquoi la perspective d'une existence sans joie lui ôtait par moments toute envie de vivre. Comme dans sa petite enfance, elle se défendait par des paradoxes contre le faux idéalisme de son milieu. Ayant vu Juvet jouer dans *Le Grand Large* un rôle d'ivrogne, *elle se déclara amoureuse de lui et épingla sa photographie au-dessus de son lit*; l'ironie, la sécheresse, le scepticisme trouvaient tout de suite un écho en elle²⁰.

Nel brano qui sopra, Zaza compie un gesto forse insolito per l'epoca, ma assolutamente comune a tutte le adolescenti degli anni '80-'90 del Novecento: mettere su una parete della propria cameretta la fotografia (o il poster) del cantante o attore che idolatrano. In particolare, Zaza dichiara alle amiche l'amore che prova per Juvet e fissa una foto di quest'ultimo sul proprio letto, nel posto abitualmente riservato alle immagini religiose, soprattutto in una famiglia osservante quanto quella di Zaza.

Questo gesto apparentemente innocuo nasconde una grande potenza: dichiarare la propria ribellione verso la famiglia affermando di amare una persona diversa da quella che i genitori avrebbero scelto per lei.

La fotografia credibilizza l'amore anche per quanto riguarda i sentimenti provati dal cugino Jacques Champigneulle verso Simone de Beauvoir. Per anni, egli assume un atteggiamento contraddittorio nei riguardi di Beauvoir, ora costituendo una presenza fissa nella sua vita, ispirandola sia dal punto di vista culturale che sentimentale, ora eclissandosi suscitando nella filosofa una profonda incertezza che la porta costantemente a chiedersi se lui sia effettivamente innamorato di lei o meno e, di conseguenza, se un matrimonio sia realmente possibile.

La svolta decisiva sembra raggiunta nel momento in cui lui le chiede una delle fotografie che i genitori di Beauvoir le avevano fatto scattare in occasione del suo diciannovesimo compleanno: lei ne è entusiasta, tanto per il gesto quanto per il tono suadente

²⁰ Ivi, p. 362. Corsivo nostro.

con il quale lui gliela domanda²¹. Infatti, occorre non dimenticare come alla fine degli anni '20 del Novecento le foto fossero ancora un oggetto quasi prezioso, assolutamente non comune quanto lo sarebbe diventato alcuni decenni dopo e quanto di più lontano dall'uso che se ne fa oggi. Conseguentemente, se il farsi scattare una fotografia era il frutto di una scelta deliberata, ben motivata da un intento preciso, tutt'altro che spontanea dovendosi affidare ad un professionista, parimenti chiedere una fotografia a qualcuno era un gesto molto intimo, dalle molteplici implicazioni. In tale prospettiva, Simone de Beauvoir interpreta la richiesta di Jacques quale la prova definitiva e tangibile del suo amore per lei (si pensi anche al valore simbolico assunto dalla foto fissata sul letto dall'amica Zaza). L'allontanamento subitaneo da parte di Jacques tanto temuto dalla scrittrice non avviene immediatamente, ma qualche tempo dopo, quando lui sposa improvvisamente un'altra ragazza, lasciando Simone de Beauvoir fortemente addolorata e in preda al dubbio di avere sempre frainteso il comportamento di lui nei propri confronti. Tuttavia, verso l'epilogo dei *Mémoires*, Beauvoir riferisce di averlo incontrato quando Jacques aveva ormai quarantacinque anni, ovvero venticinque anni dopo il loro ultimo incontro e un anno prima che lui morisse vittima di una vita dissoluta. Durante questo loro incontro (uno degli ultimi), il cugino rimpiange amaramente di non averla sposata, parlandole con lo stesso trasporto mostrato il giorno in cui le aveva chiesto la foto, confermandole indirettamente che no, lei non si era affatto sbagliata, lui l'aveva amata davvero.

«Ah! pourquoi ne t'ai-je pas épousée? me dit-il en me serrant les mains avec effusion le jour où nous nous retrouvâmes. Quel dommage! mais ma mère me répétait sans cesse que les mariages entre cousins sont maudits!». Il avait donc bien songé à m'épouser: quand avait-il changé d'avis? Pourquoi au juste? Et pourquoi, au lieu de continuer à vivre en garçon, s'était-il précipité si jeune dans un mariage absurde et raisonnable? Je ne réussis pas à le savoir, et peut-être ne le savait-il plus lui-même tant son cerveau s'était embrumé [...]²².

²¹ Ivi, p. 303.

²² Ivi, pp. 457-458.

Conclusioni

In *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Simone de Beauvoir ripercorre la prima parte della sua vita fornendo al lettore un racconto che intreccia eventi oggettivi della propria esistenza quali la formazione scolastica ed universitaria, la vita durante la Prima Guerra Mondiale ed altri, dalla dimensione prettamente introspettiva legata agli affetti e alla costruzione della propria identità. Nell'ambito del processo narrativo, l'autrice coniuga innumerevoli volte il racconto a specifiche fotografie, come a volerle usare quale prova incontrovertibile della veridicità di quanto descritto, siano essi sentimenti, aneddoti o persone. L'uso mirato del riferimento ad immagini fotografiche finalizzate al conferire credibilità al racconto è tale da suscitare nel lettore l'aspettativa di trovare le medesime foto (o perlomeno alcune di esse) a corredo dell'opera: eppure, queste non sono presenti in alcuna edizione²³. Trattasi dunque di fotografie vere, realmente esistite, ma non pubblicate oppure di un mero espediente letterario per credibilizzare l'opera e rafforzare il patto autobiografico tra autore e lettore? Difficile dirlo in quanto anche laddove si possa stabilire una corrispondenza tra foto di Beauvoir da piccola o della sua famiglia e quelle citate nell'opera, il collegamento sarebbe comunque arbitrario e ipotetico. Al contempo, risulta innegabile la validità dell'espediente narrativo. Al di là dell'esistenza effettiva di tali foto, il ricorso ad un'immagine fotografica per dare forza alla narrazione autobiografica si rivela di grande efficacia: esso risulta estremamente funzionale nel conferire oggettività alle dinamiche familiari descritte, nell'illustrare la costruzione dell'identità da parte della protagonista e, infine, nel rendere tangibile, vero, e reale, l'amore provato da Zaza e da Jacques.

Forse in omaggio a Simone de Beauvoir, forse ispirata da questa opera, la premio Nobel per la letteratura Annie Ernaux, grande ammiratrice di Beauvoir, inizia ogni capitolo della pro-

²³ In particolare, sono state consultate le edizioni pubblicate nel 1958, 1972 e 2021 sempre presso Gallimard e quella presso PUR, a cura di Jean-Louis Jeannelle pubblicata nel 2018.

pria autobiografia *Les années*²⁴ descrivendo una fotografia che ritrae sé stessa in diverse fasi della vita. Tramite tale espediente narrativo, Ernaux dimostra ulteriormente la potenza letteraria di un'immagine fotografica – vera o immaginaria che sia – nell'ambito di una narrazione autobiografica. La fotografia, dunque, credibilizza le memorie di Simone di Beauvoir.

²⁴ Annie Ernaux, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008.

Emanuela Valentini Albanelli

Suggerimenti colti con la penna, suggerimenti colti con l'obiettivo:
scrittori fotografi e fotografi scrittori

Macchina fotografica e macchina da scrivere, pellicola-obiettivo e carta-inchiostro, linguaggio visivo e linguaggio verbale: fin dall'Ottocento, gli scrittori, specie i veristi siciliani, sono stati anche fotografi della realtà. Dopo un iniziale uso parallelo di testo e fotografia, nel Novecento, soprattutto con Denis Roche, si è avviata una sperimentazione letteraria in cui il racconto si arricchisce del dialogo tra i due linguaggi. L'Italia, pur con un certo ritardo, ha avviato una sperimentazione volta alla fusione dei due linguaggi, tentativo che non sempre ha prodotto una vera e propria nuova forma di letteratura. Con Leonardo Sciascia, Ferdinando Scianna e Dacia Maraini fotografia e letteratura si fondono tanto che, con parole e immagini, narrano la Sicilia, in particolare le "istantanee" narrative e visive colgono l'essenza del paesaggio di Bagheria.

Viandanti nella natura: scrittori-fotografi

«Non mi piace deformare, non uso grandangolo, è lo sguardo che utilizzo anche nella scrittura»¹.

La stessa Dacia Maraini, presentando una mostra dedicata ad una selezione dei suoi scatti fotografici, a Spoleto, instaura uno stretto rapporto tra scrittura e fotografia, quella passione

¹ Dacia Maraini, Conferenza introduttiva della mostra fotografica a cura di Serafino Amato: *Dacia Maraini. Viaggi nel mondo*, Museo Archeologico Nazionale e Teatro Romano, Spoleto 13 maggio-30 settembre 2023.

per la fotografia nata con la Leica regalatale dal padre Fosco, macchina che la scrittrice ha sempre portato con sé. Il suo archivio fotografico conta oggi oltre diecimila scatti realizzati in ogni angolo del mondo, durante i numerosi viaggi con compagni di vita e di viaggi come Moravia, Pasolini, Callas. Nella ricca produzione letteraria della Maraini, la fotografia, intesa sia come punto di vista narrativo ma anche come oggetto per dare vita ad analesi narrative, si materializza in *Bagheria*, che diventa luogo della memoria dove la scrittura per immagini evocative di una natura trasformata e stravolta dall'azione dell'uomo si intreccia con la denuncia e l'analisi del passato e delle complesse relazioni familiari.

*Bagheria*², romanzo autobiografico, è il viaggio di una scrittrice e giornalista, ormai affermata, nella città che la riporta al passato, al 1947, all'approdo nei luoghi materni dopo due anni di prigionia nei campi di concentramento giapponesi: la memoria passata, soprattutto quella topografica, è in correlazione con il presente e la scrittura assume la valenza di fotogrammi, di istantanee che fermano i momenti di un ritorno nei luoghi della fanciullezza, alle radici, odiate-amate, dell'antica nobiltà siciliana della madre, guidata da una diffidente zia Saretta.

Dacia Maraini stessa dice che la fotografia «pretende fermare il tempo» è uno «sguardo indietro», nel rivedere le foto c'è «la perdita, molti degli affetti sono morti», dando però «illusione che ancora ci sono». *Bagheria* dà al lettore la stessa illusione: descrive una realtà, una natura che non c'è più, soffocata dalla speculazione edilizia. Come le foto, le sequenze di *Bagheria* sono racconti compiuti in cui si intrecciano tradizione e modernità, memoria e oblio, la forza della natura incontaminata e la speculazione edilizia del secondo Novecento che ha stravolto il patrimonio storico-artistico della città. Le sequenze del romanzo evocano ricordi, stimolano i sensi assopiti: gelsi, arance e gelsomini del rigoglioso e lussureggiante giardino; un panorama di bellezza straordinaria: la valle degli olivi che digradavano verso il mare; il cielo stellato ammirato dalla terrazza di mattonelle bianche e blu della villa; tutto è un ricordo, un tuffo nel passato.

² Dacia Maraini, *Bagheria*, Milano, Rizzoli, 1993.

Quel passato è definitivamente perduto, soffocato dalla Bagheria nata da ottanta anni di sfruttamento del territorio.

Il vento è l'elemento della natura che è impresso nell'etimologia del toponimo Bagheria e la descrizione che la Maraini ne fa ha molto della fotografia di un passato che non torna, dando luogo alla nostalgia mai disgiunta dalla lucida e chiara denuncia del deturpamento del paesaggio:

Il nome di Bagheria pare che venga da *Bab el gherib* che in arabo significa porta del vento. Altri dicono invece che Bagheria provenga dalla parola Bahariah che vuol dire marina. Io preferisco pensarla come porta del vento [...] è nata, nel suo splendore architettonico, come villeggiatura di campagna dei signori palermitani del Settecento e ha conservato quell'aria da "giardino d'estate" circondata di limoni e ulivi, sospesa in alto sopra le colline, rinfrescata da venti salsi che vengono dalle parti del Capo Zafferano. Cerco di immaginarla com'era prima del disordine edilizio degli anni Cinquanta prima della distruzione sistematica delle sue bellezze³.

Il vento è anche catturato in una foto che, all'inizio della narrazione, segna il momento in cui la famiglia Maraini lascia il campo di concentramento e da Tokyo approda in Italia, prima a Napoli e da qui a Palermo: «Di quella nave conservo una piccola fotografia in cui si vede un pezzo di ponte battuto dal vento e una bambina con un vestito a fiori che le sventola sulle gambe magre»⁴.

L'*incipit* del romanzo è dedicato all'attraversamento dell'oceano che riporta i Maraini in Italia, il mare solcato che significa pace e libertà ma anche pericolo, infatti, «sopra il ponte ogni giorno si facevano le esercitazioni per buttarsi ordinatamente in mare, con il salvagente intorno alla vita, nel caso che la nave incontrasse una mina»⁵, la guerra ha minato anche il mare. Solo in Italia, il mare diventa familiare: «In Giappone non avevo frequentato il mare. I primi tempi stavamo a Sapporo, tra le nevi di un eterno inverno»⁶. Poi a Kyoto e, sotto le bombe, a Nagoya. Il viaggio di ritorno, senza bagagli, solo con i vestiti donati loro, nella terra materna, di antica nobiltà, diventa un

³ Ivi, pp. 32-33.

⁴ Ivi, p. 7.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 13.

racconto fotografico, dell'attraversamento dei luoghi, dal porto di Palermo fino alla settecentesca villa Valguarnera, a Bagheria, già in rovina, da una città fortemente antropizzata, dove ovunque dominano le ferite della guerra: «A sinistra avevo il mare di un colore crudo, verde vegetale. A destra la piana di ulivi e limoni. Per la prima volta respiravo l'aria dell'isola»⁷.

Il tragitto Palermo-Bagheria, molto lento, con un cavallo reso scarso dalla fame portata dalla guerra, viene rivissuto come una rivelazione del mare, in parallelo con la natura vissuta in Giappone:

Il mare non lo conoscevo. Anche se il Giappone è fatto di isole e il pesce e le alghe sono parte essenziale del cibo nazionale. Ma noi ci eravamo rivolti verso l'interno: boschi di aceri dalle foglie stellate (era Karuizawa con quelle acque diacche e profumate?), templi dalle colonne di legno laccato di rosso, fiumi dalle sabbie nere sorvolate da nugoli di farfalle giallo limone. Ora facevo conoscenza con quel corpo materno e sfuggente, maligno e gentile che è il mare e me ne sarei innamorata per sempre. Avrei imparato presto a giocare sulle rocce sfuggendo le onde grosse con un salto, a lanciarmi nei marosi turbinosi un attimo prima che si buttassero feroci contro le rocce, a spigolare sott'acqua in cerca di ricci, ad acchiappare i granchi e i gamberetti nelle pozze d'acqua orlate di crosta di sale, coi piedi a mollo fra alghe scaldate dal sole che mandano un odore bruciante che non si dimentica più⁸.

Nella narrazione, il confronto tra passato e presente, i ricordi vengono suggeriti a Dacia Maraini anche dalla visione di fotografie conservate nella villa di famiglia. Oltre all'abusivismo edilizio e allo scempio paesaggistico⁹ è una fotografia scattata con una macchina fotografica, la Leica, a rievocare la figura paterna e ad avviare la serrata analisi del complesso rapporto con Fosco. In altri passi la fotografia ha il compito di richiamare alla memoria il ricordo di cose o persone. I ricordi dei parenti si mescolano alle foto di villa Valguarnera com'era e come è.

L'unione tra la narrazione scritta di *Bagheria* e la narrazione visiva si compie, ventiquattro anni più tardi, con la pubblica-

⁷ Ivi, p. 11.

⁸ Ivi, pp. 17-18.

⁹ Ivi, p. 49.

zione de *La mia Sicilia*¹⁰, nella premessa la Maraini afferma: «Capellini ha ripreso le mie parole stampate sul libro Bagheria uscito nel 1993 e le ha riportate alla vita con delle fotografie piene di luce e di respiro»¹¹.

Se ne *La mia Sicilia* è il testo a suggerire al fotografo le immagini, inverso era stato l'intervento di Dacia Maraini, nel 2001, in *Sicilia ricordata*¹²: le 156 fotografie di Ferdinando Scianna sono divise in 10 sezioni introdotte dai testi della Maraini e i ricordi di *Bagheria*, del mare, della campagna, delle saline, del paesaggio, del vulcano riaffiorano nei testi. Di questo libro, Scianna dice che è anomalo nella sua produzione, in primo luogo perché le foto sono a colori e poi perché è un libro “bello” con grandi immagini: «...nonostante di foto a colori ne abbia professionalmente fatte moltissime, consideravo che per i libri la mia lingua fosse il bianco e nero»¹³. Testo e foto si intrecciano e, come ricorda Scianna, Sciascia, con cui, ventenne, pubblicò il saggio *Feste Religiose in Sicilia*, gli indica che «la fotografia era la possibilità del racconto di una vicenda umana. Questo il mio maestro mi fece capire, e mi introdusse ad una certa maniera di vedere le cose, di leggere, di pensare, di situarsi nei confronti del mondo»¹⁴.

In *Sicilia ricordata*, i testi di Dacia Maraini riprendono le impressioni della Sicilia in cui approdò nel 1947, impressioni che sono illustrate nelle pagine del romanzo. Le carrube, i gelsi, i noccioli, le magnolie, tutti quegli alberi che riempiono i ricordi delle campagne sono stati tagliati, bruciati, estirpati, tanto che la campagna mostrata da Scianna «sembra nata priva di alberi, come un cranio pelato»¹⁵.

¹⁰ Dacia Maraini, – fotografie di Lorenzo Capellini, *La mia Sicilia*, Bologna, Minerva, 2017, <<https://www.comune.bagheria.pa.it/it/page/la-mia-sicilia-di-dacia-maraini-fotografie-di-lorenzo-cappellini>>.

¹¹ Ivi, p. III.

¹² Ferdinando Scianna, Dacia Maraini, *Sicilia ricordata*, Milano, Rizzoli, 2001.

¹³ Ferdinando Scianna, *Autoritratto di un fotografo*, Verona, Contrasto, 2021, p. 171.

¹⁴ <<https://www.grandi-fotografi.com/ferdinando-scianna>>.

¹⁵ Scianna, Maraini, *Sicilia ricordata*, sezione paesaggio.

Viandante della natura: un fotografo-scrittore, Ferdinando Scianna

Ferdinando Scianna, da fotografo, affronta il rapporto tra i due linguaggi, criticando fortemente quei tentativi deboli anche se fatti da scrittori e fotografi autorevoli¹⁶ di libri nei quali fotografie e testi dovrebbero dare vita a una sperimentazione letteraria capace di produrre un linguaggio nuovo e nel quale il racconto si arricchisce del dialogo interno tra i due. *Istanti di luoghi* è una narrazione il cui racconto è affidato alle sole immagini in bianco e nero di novanta paesaggi. Il testo, stampato in caratteri rossi e preceduto dal titolo e dal nome dell'autore in bianco, occupa insolitamente l'intera copertina nera, lasciando poi spazio solo al linguaggio visivo, dove ogni foto è accompagnata dalla sola didascalia:

Ho sempre pensato che io faccio fotografie perché il mondo è lì, non che il mondo è lì perché io ne faccio fotografie. Anche questi luoghi non mi sembra di averli cercati, li ho incontrati vivendo, e poi ho scelto alcune delle tante fotografie che in questi incontri mi sono state regalate per comporne un libro nel quale riconoscermi¹⁷.

Anche i paesaggi in Scianna, che non ama né l'appellativo di artista né si sente di appartenere ad alcuna specializzazione, diventano luoghi della memoria i quali vanno a comporre un'autobiografia di parole e immagini, come afferma egli stesso: «Leonardo Sciascia mi fece capire che un'ambizione più alta, e forse più efficace, era nella narrazione del mondo, piuttosto che nella sua analisi e catalogazione»¹⁸.

Anche alla base delle fotografie di paesaggi, dalla Sicilia alla Costa d'Avorio, vi è quello che Scianna stesso definisce stile, «la perfetta coerenza tra la forma e la fede poetica nelle cose che si raccontano»¹⁹. È nel libro dedicato a Bagheria che le parole e le immagini toccano le corde più profonde dell'autore tanto da arrivare al lettore stesso.

¹⁶ Id., *Istantanee prive di senso*, Il Sole 24 ore, n°218, Domenica 9 agosto 2015, p. 19.

¹⁷ Id., *Istanti di luoghi*, Verona, Contrasto, 2017.

¹⁸ Id., *Abecedario fotografico*, Verona, Contrasto, 2023, p. 21.

¹⁹ Ivi, pp. 134-135.

A Bagheria, Scianna vi è nato, da Bagheria è partito verso il mondo, un viaggio diverso da quello intrapreso dalla Marai-ni ma altrettanto suggestivo, soprattutto in *Quelli di Bagheria*²⁰ dove il testo accompagna in maniera poetica le foto in bianco e nero. Alla base del linguaggio foto-narrativo vi sono sempre gli insegnamenti di Sciascia:

Ho tentato con questo libro, che mi è sembrato il più difficile fra quanti ne ho fatti, ma anche il più appassionante da fare, e spero anche il più sincero, di scavare, come Sciascia suggeriva, nella “camera oscura” della memoria attraverso le mie stesse fotografie, riportando frammenti verbali a loro volta simili ad istantanee. Ho cercato di ricostruire, di immaginare, il mio paese, la mia infanzia, la mia adolescenza, in quel tempo, in quel luogo. Le fotografie non restituiscono “ciò che è stato”, piuttosto ripropongono in una sorta di lancinante presente ciò che non c'è più. [...] Spero, tuttavia, che molti altri, e non soltanto fra coloro che hanno vissuto quel tempo, vi scopriranno il loro paese, la propria infanzia, i volti di altri, diversi e simili uomini, donne, bambini, animali anche, che finché permangono nella memoria individuale e collettiva continuano ad esistere, a determinare il nostro presente e il nostro futuro²¹.

Il fotografo si fa scrittore e il lettore stesso viene accompagnato con parole e immagini lungo la litoranea, percorsa dagli adolescenti in bicicletta, tra Aspra e Capo Zafferano, immersi in una natura che si può oggi ripercorrere solo con gli occhi della memoria e la nostalgia del ricordo:

La litoranea che toccava Aspra, Santa Flavia, Porticello era sterrata e quei dieci chilometri erano la nostra più frequente passeggiata in bicicletta. Il paesaggio era ancora immacolato: nemmeno una delle centinaia di ville di oggi. Nel continuo mutare delle luci e delle stagioni la bellezza di Capo Zafferano si imponeva in modo oscuro alla nostra sensibilità di adolescenti. Ci fermavamo a guardare in silenzio²².

²⁰ Ferdinando Scianna, *Quelli di Bagheria*, Peliti Associati, Roma 2002.

²¹ Ivi, p. VI.

²² Ivi, p. 19.

Per finire

Agli albori della fotografia, Zola, Capuana, De Roberto cominciano ad appassionarsi alla novità, anche Verga cede «a quel passatempo che faceva, a suo dire, sciupare un prezioso capitale di tempo e di ingegno»²³, per questo soltanto nel 1966, nella casa di Vizzini, fu ritrovata una scatola con 448 lastre di vetro e pellicole, dopo che un nipote “svelò” che anche lo zio fotografava. Dal 1887 Verga compra una macchina fotografica senza treppiede e con questa più agevole, inizia a fotografare sempre di più, ma vista la cronologia è difficile dire che dalle foto siano nati i personaggi letterari, però si può, seguendo Michele Smargiassi, ipotizzare che se non si hanno foto ma solo negativi, Verga potrebbe averne fatto omaggio, per esempio ad Eleonora Duse, oppure le abbia inviate ai suoi editori come illustrazioni, agli scenografi, ai costumisti per gli allestimenti:

chi ha detto che le fotografie, anziché l'ispirazione, non potessero essere la verifica dell'immaginario dello scrittore? O forse anche il fissaggio, a beneficio dell'epoca delle immagini, ormai incipiente? [...] In quelle scatole nascoste c'era forse il viatico che il secolo dei romanzi affidava al secolo del cinema²⁴.

Nel corso del XX secolo, più che a un passaggio di testimone, si assiste alla nascita di un linguaggio nuovo, con una grammatica molto complessa, da conoscere e da utilizzare in modo corretto. Gli anni Sessanta rappresentano un momento di svolta anche per l'Italia, nel 2025, a cento anni dalla nascita, la figura di Mario Giacomelli sintetizza la poliedricità di un fotografo che unisce l'essenza della poesia con le immagini e le fotografie si legano alla poesia, sperimentando e contaminando linguaggi diversi. La lirica *Io non ho mani* di David Maria Turollo, tradotta nella grammatica in bianco e nero delle sue immagini, trova espressione nella celebre serie dei *Pretini*. Alle poesie tratte dalla raccolta *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* di Cesare Pavese, selezionate da Giacomelli, sono associate fotografie scattate

²³ Michele Smargiassi, *Quando Verga fotografava i Malavoglia*, La Repubblica, 12 febbraio 2023, p. 27.

²⁴ *Ibidem*.

all'ospizio di Senigallia tra il 1954 e il 1956 e, successivamente, tra il 1966 e il 1968. Anche testi poetici come *A Silvia* di Giacomo Leopardi, *Caroline Branson* di Edgar Lee Masters e *Passato* di Vincenzo Cardarelli trovano una traduzione visiva nelle sue fotografie, mentre le foto della madre sono unite alla poesia di Giacomelli stesso: *Mia Madre*.

Ogni creazione è la ricreazione di qualche cosa che è dentro di me, è lo sviluppo della realtà che si presenta come simboli galleggianti nel tempo e nello spazio come pura soluzione mentale, come realizzazione di intuizioni visive che mettono però sempre in relazione il mondo dell'uomo e del suo spirito [...]. Non vorrei ripetere le cose visibili, ma renderle visibili, interiorizzate; vorrei poter scivolare sotto la pelle delle cose, poter mostrare l'energia che passa attraverso l'anima mia e le cose che mi sono attorno [...]. Vorrei che gli oggetti venissero come vivificati per una durata senza tempo. L'immagine stessa diventa realtà lievitata in un altro sguardo, quello mentale, metaforico, che si presenta sul palcoscenico della vita come comunicazione per farsi guardare, e sfidare il tempo²⁵.

²⁵ La Camera oscura di Giacomelli, Senigallia, Palazzo del Duca, 13 dicembre 2024-6 aprile 2025, mostra per il centenario dalla nascita.

Emanuele Rubinacci

La fotografia come territorio narrativo in *La carta e il territorio*
di Michel Houellebecq

Il presente lavoro è incentrato sul romanzo *La carta e il territorio* di Michel Houellebecq, e in particolar modo sull'importanza capitale che riveste la fotografia all'interno della narrazione.

In via preliminare, va osservato che *La carta e il territorio* è sicuramente uno dei romanzi più unanimemente apprezzati di Houellebecq, che grazie a quest'opera vinse nel 2010 il premio Goncourt. Il riconoscimento è notevolmente importante, non solo per il prestigio che ha di per sé, ma perché effettivamente è un'eccezione rispetto alla ricezione, in Francia, dell'opera dello scrittore, storicamente invisibile ai suoi connazionali, come egli stesso suggerisce ironicamente nel romanzo.

Da sempre considerato un analista spietato della società contemporanea e dalla visione nichilista e disillusa, Houellebecq si cimenta in quello che da molti è stato definito un esempio di "romanzo d'artista"¹, che soprattutto in Francia ha avuto parecchia fortuna (si pensi, tra i più celebri, a *Il capolavoro sconosciuto* di Balzac) e che si basa principalmente sul raccontare, all'interno della narrazione, il vissuto e le creazioni di un artista.

Nel caso di Houellebecq il protagonista è Jed Martin, ritenuto da gran parte della critica un possibile *alter-ego* di Houellebecq per via del suo atteggiamento chiuso, solitario, silenzioso, molto simile a quello dello scrittore. La storia è narrata in terza persona da un narratore onnisciente e spesso non segue l'ordine degli

¹ Cfr. Dan Franck, *Le roman des artistes*, Parigi, Grasset et Fasquelle, 2024.

eventi. L'opera si apre con la descrizione di un dialogo tra i due più grandi artisti contemporanei viventi (in un sottinteso ironico per cui la "grandezza" è derivante più dal parametro di guadagno economico che dal "reale" valore artistico), ossia Damien Hirst e Jeff Koons. Scopriamo quasi subito che ciò che inizialmente appare come un dialogo è in realtà un quadro realizzato da Jed. Nonostante si tratti di pittura, abbiamo subito la prima considerazione sulla fotografia, dato che Jed, per poter realizzare la sua opera, si basa su delle fotografie. La feroce critica che viene rivolta da Jed – ed implicitamente dallo stesso Houellebecq – è alla qualità (da un punto di vista artistico) delle foto, realizzate da fotografi che scattano in maniera automatica².

Emblematiche, in questo senso, risultano le fotografie di Koons accanto al suo celebre *Balloon Rabbit*, per far capire il tipo di foto che probabilmente lo stesso Houellebecq si è trovato a visionare prima di giungere alla conclusione che da queste foto non emerga nessun aspetto in grado di restituire un'autentica interiorità dell'artista.

Già dal primo impatto *in medias res* comprendiamo come Jed Martin sia interessato ad una descrizione *oggettiva* del mondo e per tale ragione mira a raggiungere il suo obiettivo in ogni modo possibile. Quello che Houellebecq racconta è un itinerario artistico che segue sempre una linea comune e che si interfaccia con più mezzi espressivi. Prima di divenire un vero e proprio artista (così si autodefinirà in presenza di Frédéric Beigbeder – solo uno dei tanti personaggi reali inseriti nel contesto di finzione – per differenziarsi dall'elenco di fotografi mestieranti che aveva elencato lo scrittore), Jed si è cimentato in foto di oggetti di chincia-

² «C'erano foto di Koons da solo e in compagnia... Nessuna riusciva a esprimere qualcosa della personalità di Koons, ad andare oltre quell'aria da venditore di decapottabili Chevrolet che l'artista aveva scelto di sfoggiare di fronte al mondo; era esasperante; del resto, da un pezzo i fotografi esasperavano Jed, in particolare i *grandi fotografi*, con la loro pretesa di rivelare nei loro scatti la *verità* dei loro modelli; non rivelavano un bel niente, si limitavano a piazzarsi davanti al soggetto e a far funzionare il loro apparecchio per scattare ridacchiando centinaia di foto a casaccio, e in seguito sceglievano le meno brutte della serie, ecco come procedevano, senza eccezione, tutti quei sedicenti *grandi fotografi*; Jed ne conosceva alcuni personalmente e nutriva solo disprezzo per loro, considerandoli tutti quanti creativi pressappoco quanto una cabina per fototessera», Michel Houellebecq, *La carta e il territorio*, traduzione di Fabrizia Ascarì, Milano, Bompiani, 2010, pp. 8-9.

glieria di qualsiasi tipo, per poi abbandonare questa strada. La folgorazione avviene durante un viaggio in auto, nel quale, per una sosta in autogrill, si imbatte in una serie di mappe stradali Michelin, che diverranno il soggetto della sua prima grande fase artistica.

Prima di addentrarci all'interno del romanzo, è utile prendere in considerazione alcune teorie sulla fotografia – e sulle immagini, nello specifico – per provare a decifrare il pensiero houellebecquiano.

Régis Debray, autore di *Vita e morte dell'immagine – una storia dello sguardo in Occidente*, si è concentrato sulle tre ere della storia dell'uomo³. All'alba dei tempi abbiamo l'era degli *idoli*, successivamente l'era delle *immagini* e infine l'era del *visivo* (grazie non solo alla fotografia, ma anche al cinema). Debray ritiene che l'uomo si affidi all'immagine come modo di contrastare la morte (si pensi, tra gli altri, al processo di mummificazione nell'antico Egitto). A riprova di ciò, Freud riconosce come la presenza delle immagini influenzi l'elaborazione del lutto⁴, pertanto possiamo constatare che il tipo di rapporto che si instaura è quasi simbiotico.

Questa correlazione tra immagini e morte viene evidenziata anche da Roland Barthes, che all'interno del suo celebre saggio *La camera chiara* parla della fotografia come “Il ça-à-été”, ossia “ciò che è stato”, prendendo come esempio esplicativo la fotografia di un condannato a morte, che nel momento in cui viene scattata la foto era ancora vivo. Barthes scrive: «Io leggo nello stesso tempo: *questo sarà* e *questo è stato*; osservo con orrore un futuro anteriore di cui la morte è la posta in gioco»⁵, e ancora: «...io fremo *per una catastrofe che è già accaduta*. Che il soggetto ritratto sia o non sia già morto, ogni fotografia è appunto tale catastrofe»⁶. Questa sorta di *memento mori* è

³ Cfr. Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Arezzo, Magonza, 2020.

⁴ Cfr. Sigmund Freud, *L'elaborazione del lutto. Scritti sulla perdita*, Milano, Rizzoli, 2013.

⁵ Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, traduzione di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 2013, p. 96.

⁶ *Ibidem*.

l'elemento che caratterizza anche la motivazione dietro alla creazione artistica di Jed⁷.

Ciò ci permette di afferrare il senso profondo delle azioni di Jed Martin e la valenza mortifera della sua fotografia, la quale lo proietterà verso una progressiva deumanizzazione, come si può vedere nel finale dell'opera, dove l'umano è marginale rispetto agli oggetti circostanti.

Guy Debord è il primo a teorizzare, concretamente, la nascita, nel suo saggio omonimo, della "società dello spettacolo", concentrandosi ovviamente sull'Occidente e sul modo in cui gli individui abbiano progressivamente sostituito con le immagini la religione⁸. Questo pensiero si collega molto bene al pensiero di Walter Benjamin, che ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* sostiene che, per via della riproducibilità tecnica incontrollata, l'arte stessa abbia perso la sua *aura*, ossia il suo carattere di *hic et nunc*, di unicità, il suo valore "culturale", a favore di un desiderio costante di possesso⁹. Lo stesso desiderio di possesso è alla base delle strategie dell'arte contempora-

⁷ Houellebecq, *La carta e il territorio*, cit., pp. 115-116: «...E se Martin ha preso in considerazione in primo luogo due professioni in declino, non era affatto perché volesse indurre a lamentarsi della loro probabile scomparsa: era semplicemente perché esse, in effetti, sarebbero presto scomparse, ed era importante fissare la loro immagine sulla tela mentre si era ancora in tempo».

⁸ Cfr. Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Bolsena (VT), Massari Editore, 2002.

⁹ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, traduzione di Enrico Filippini, Torino, Einaudi, 2014.

«Del resto, le circostanze, in cui il prodotto della riproduzione tecnica può essere utilizzato, possono mantenere intatta la consistenza dell'opera d'arte – in tutti i casi, però, determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*. Sebbene ciò non valga in nessun modo soltanto per l'opera d'arte, bensì, conformemente, anche per un paesaggio, per esempio, che in un film si dispiega di fronte allo spettatore, tramite questo processo, in rapporto all'oggetto dell'arte, viene toccato un ganglio che in nessun oggetto naturale è così vulnerabile. Questo è la sua autenticità. L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che di esso, fin dalla sua origine, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua testimonianza storica. Siccome quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, la testimonianza storica della cosa» (p. 8). E ancora: «L'unicità dell'opera d'arte si identifica con la sua integrazione nel contesto della tradizione. Questa stessa tradizione è senza dubbio a sua volta qualcosa di vivente, qualcosa di straordinariamente mutevole. Un'antica statua di Venere, per esempio presso i Greci, che la rendevano oggetto di culto, stava in un contesto di tradizione diverso da quello in cui la ponevano i monaci medievali, che ravvisavano in essa un idolo maledetto.

nea, in cui lo spaesato Jed si trova a far parte improvvisamente e senza reali strumenti di decodificazione. Grazie al successo della sua personale sulle mappe Michelin, il suo gallerista Franz gli consiglia di metterle in vendita su un sito web. In poco tempo vanno ovviamente sold-out, con sorpresa dello stesso Jed, ancora estraneo ai meccanismi capitalistici che muovono l'arte. A tal proposito, risulta utile richiamare Susan Sontag, che nel suo saggio *Sulla fotografia* parla della mercificazione dell'arte, in grado di ridurre l'esperienza fotografica a mera estetizzazione, pur potendo sussistere alla base un intento artistico¹⁰.

Provando ad entrare nel merito dell'opera di Jed Martin, la sua esposizione viene intitolata "La carta è più interessante del territorio", sancendo una sovversione di un principio basilare della semantica teorizzato da Alfred Korzybski: "A map is not the territory"¹¹. Korzybski difatti aveva utilizzato proprio l'esempio della mappa e del territorio per sancire la differenza tra la rappresentazione e la realtà. Ad interessarsi del paradosso logico derivante da questo confronto è René Magritte. Il celeberrimo quadro *Il tradimento delle immagini*, anche noto come *Ceci n'est pas une pipe*, frase-simbolo della sua arte, sintetizza perfettamente l'ambiguità che può generarsi tra la realtà e la sua rappresentazione artistica. La mappa stradale non è il territorio che raffigura, così come la pipa non è il quadro in cui viene riprodotta, ma nonostante ciò il processo artistico trasfigura queste rappresentazioni, svuotandole del loro puro aspetto denotativo e caricandole di un sovrasenso connotativo.

Ciò che però si faceva incontro a entrambi in ugual modo era la sua unicità, in altre parole: la sua aura» (p. 11).

¹⁰ Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, traduzione di Ettore Capriolo, Torino, Einaudi, 2004.

«Far fotografie, che è un modo di attestare un'esperienza, è anche un modo di rifiutarla, riducendola a una ricerca del fotogenico, trasformandola in un'immagine, in un souvenir» (p. 9). La Sontag parla inoltre del declino della fotografia che, col passare del tempo, «è diventata una forma di divertimento diffusa quanto il sesso e il ballo, il che significa che, come quasi tutte le forme d'arte di massa, non è esercitata dai più come arte. È soprattutto un rito sociale, una difesa dall'angoscia e uno strumento di potere» (p. 8).

¹¹ Alfred Korzybski, *Science and Sanity. An introduction to non-Aristotelian systems and general semantics*, New York, Institute of general semantics, 1933.

Houellebecq ha l'intento di mostrare, non senza sarcasmo, come nella società contemporanea e nell'arte contemporanea, la rappresentazione di un oggetto poco usato e desueto riesca a ridare valore all'oggetto stesso. A ciò si aggiunge che la fotografia, ancora più della pittura, istituisce un rapporto di indicialità con l'oggetto. L'etimologia di fotografia è "scrittura di luce" e nel momento stesso in cui la luce si posa sull'oggetto ne lascia traccia attraverso la fotografia, ragion per cui, rispetto alla pittura, la foto non può trascendere la realtà, ma può comunque sublimarla ed elevarla (come fa Jed), divenendo *simbolo*. La carta diviene più importante del territorio perché simboleggia qualcosa che va oltre il territorio stesso.

Facendo un passo indietro, occorre allora interrogarsi su cosa costituisca realmente la fotografia per Barthes. Sempre ne *La camera chiara* ricerca ostinatamente l'essenzialità della fotografia, aderendo alla teoria di Bazin sullo statuto ontologico sotteso ad essa, e lo fa attraverso la ricerca di una foto di sua madre. La scelta ricadrà su una foto di lei a 5 anni, che decide volutamente di non mostrarci in quanto insignificante per noi, ma che per lui è in grado di mostrare le caratteristiche insite nella personalità di sua madre¹². Il fatto che scelga una foto di lei da bambina, ben prima che divenisse madre, è significativo di come queste peculiarità prescindano dal tempo e dalle contingenze. Cartier-Bresson, non a caso, parlava della fotografia come "l'istante decisivo", qualcosa che immortalava l'essenza individuale al di fuori delle categorie di spazio e tempo. Ne *La carta e il territorio* anche Jed si ritrova a vedere fotografie di sua madre, ma con uno scopo completamente diverso. Non per trovare l'essenza di sua madre, ma per costruire un'immagine che altrimenti non avrebbe, essendo lei deceduta quando era molto piccolo¹³.

¹² Barthes, *La camera chiara*, cit., pp. 69-70: «Osservai la bambina e finalmente ritrovai mia madre. La luminosità del suo viso, la posizione ingenua delle sue mani, il posto che essa aveva docilmente occupato senza mostrarsi e senza nascondersi, la sua espressione infine, che la distingueva, come il Bene dal Male, dalla bambina isterica, dalla smorfiosetta che gioca all'adulta, tutto ciò formava l'immagine d'una *innocenza* assoluta [...] su quell'immagine di bambina io vedevo la bontà che aveva formato il suo essere subito e per sempre, senza che l'avesse ereditata da qualcuno».

¹³ Houellebecq, *La carta e il territorio*, cit., p. 43: «La memoria di Jed non serbava quasi alcuna immagine di sua madre; ma, naturalmente, aveva visto delle

Barthes distingue tra due categorie divenute pregnanti nell'analisi del soggetto fotografico, *studium* e *punctum*, intendibili come le due caratteristiche basilari che deve possedere una fotografia per essere definita dallo *spectator*¹⁴. Lo *studium* si può associare ad un tipo di foto più documentaristica, da reportage, socialmente utile, ma priva di una reale forza artistica o perturbante. In questo senso Jed, prima di approdare al *punctum* delle carte Michelin, da cui resta folgorato, realizza foto con un criterio maggiormente legato allo *studium*.

Interessante è anche il rapporto che Jed intrattiene col padre Jean-Pierre, architetto di stazioni balneari. Jed non sembra avere particolare entusiasmo o stima verso il lavoro del padre, legato a una concezione rigidamente funzionalista dell'architettura, che riflette quella progressiva perdita di unicità dell'arte e del territorio tipica della modernità contemporanea, al punto da evocare la nozione dei *non-luoghi* di Marc Augé¹⁵. Siamo in una società capitalistica che permea ogni sfera artistica e sopprime anche ogni visione fuori dal comune (come quella di William Morris, che il padre di Jed seguiva e apprezzava, prima di essere sconfitto dai "dettami" di Le Corbusier). In un mondo sempre

foto. [...] Senza dubbio si era influenzati dall'idea del suo suicidio; ma anche cercando di prescindere, c'era in lei qualcosa di leggermente irreali, o a ogni modo fuori del tempo; era facile immaginarla in un quadro medievale o del primo Rinascimento; pareva invece inverosimile che fosse stata adolescente negli anni sessanta, che avesse potuto possedere un transistor o fosse andata a concerti rock».

¹⁴ Barthes, *La camera chiara*, cit., pp. 27-28: «È attraverso lo *studium* che io m'interesso a molte fotografie, sia che le recepisca come testimonianze politiche, sia che le gusti come buoni quadri storici; infatti, è culturalmente (questa connotazione è presente nello *studium*) che io partecipo alle figure, alle espressioni, ai gesti, allo scenario, alle azioni. Il secondo elemento viene a infrangere (o a scandire) lo *studium*. Questa volta, non sono io che vado in cerca di lui (dato che investo della mia superiore coscienza il campo dello *studium*), ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge. In latino, per designare questa ferita, questa puntura, questo segno provocato da uno strumento aguzzo, esiste una parola [...] chiamerò quindi questo secondo elemento che viene a disturbare lo *studium*, *punctum*; infatti *punctum* è anche: puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio – e anche impresa aleatoria. Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)».

¹⁵ Marc Augé, *Nonluoghi*, traduzione di Dominique Rolland e Carlo Milani, Milano, Elèuthera, 2009: «Se un luogo può identificarsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi né identitario né relazionale né storico, definirà un *non luogo*» (p. 93).

più globalizzato, la carta diviene anche un possibile rifugio alla brutalità di un territorio ormai svuotato di consistenza. Jed prova a destreggiarsi in questo caos creando una mappatura soggettiva, ma nel pratico, rivedendo nel lavoro prodotto dall'uomo, il modo in cui quest'ultimo può essere definito, l'esito è che l'essere umano è destinato a soccombere¹⁶.

La terza e ultima parte dell'opera segna dunque il definitivo epilogo dell'umanità. La morte (molto macabra) del Michel Houellebecq-personaggio, ad opera di un chirurgo di Cannes, che ne trafuga il ritratto, è la dimostrazione di quanto la vita umana abbia perso qualsiasi valore, messa a confronto col valore (monetario e non artistico) di un quadro. A questo si aggiunge anche che il padre di Jed, depresso e malato terminale ormai da tempo, decide di morire andando in una clinica svizzera a praticare l'eutanasia, nel periodo della vigilia di Natale. Dopo anni di solitudine e isolamento, Jed compie la sua ultima opera artistica¹⁷, che arriva a sancire che «Il trionfo della vegetazione è totale»¹⁸. È la resa completa di un uomo e, per estensione, dell'umanità.

In conclusione, va ricordata l'esperienza da fotografo, o come lo definisce Paolo Mattiello, da produttore di immagini, di Houellebecq, che nel 2016 con *Rester vivant* al Palais de Tokyo ha avuto una sua personale mostra. La distanza che Houellebecq istituisce con l'oggetto serve, come ne *La carta e il territo-*

¹⁶ Houellebecq, *La carta e il territorio*, cit., p. 153: «Che cosa definisce un uomo? Qual è la prima domanda che si pone a un uomo, quando ci si vuole informare della sua condizione? In alcune società, gli si chiede dapprima se sia sposato, se abbia dei figli; nelle nostre società, ci si interroga in primo luogo sulla sua professione. È il suo posto nel processo di produzione, e non il suo status di riproduttore, a definire innanzitutto l'uomo occidentale» (p. 153).

¹⁷ Ivi, p. 410: «Nello stesso periodo, cominciai a filmare fotografie di tutte le persone che aveva conosciuto, da Geneviève a Olga, passando per Franz, Michel Houellebecq, suo padre, e altri, tutti quelli in realtà di cui possedeva delle foto. Le fissava su una tela impermeabile di un grigio neutro, tesa su una cornice metallica, e le filmava proprio davanti a casa sua, lasciando operare questa volta il deterioramento naturale. Sottoposte alle alternanze di pioggia e di luce solare, le foto s'incurvavano, marcivano in alcuni punti, poi si decomponevano in frammenti e venivano completamente distrutte nel giro di alcune settimane».

¹⁸ Ivi, p. 413.

rio, come dispositivo espressivo¹⁹. La fotografia di Houellebecq riflette la sua scrittura, nel desiderio di ritrarre il divorzio tra realtà e rappresentazione, utilizzando la tecnica della giustapposizione delle immagini o l'introduzione dei testi, strategie utili a costringere l'osservatore a non fermarsi di fronte a ciò che ha di fronte agli occhi, ma a riflettere sul senso di disturbo da lui creato. In conclusione, la poetica fotografica houellebecquiana oscilla continuamente tra documento e reliquia, tra registrazione impersonale del reale e tentativo impossibile di sottrarre il mondo alla dissoluzione.

¹⁹ Magazine online L'Indiscreto, <<https://www.indiscreto.org/rester-vivant-houellebecq-segni-dell'uomo/>>, settembre 2025: «Per Michel Houellebecq la contrapposizione tra la dimensione fotografica e la realtà sembra essere il risultato dell'incapacità dell'uomo nel fronteggiare il reale, che per essere compreso necessita sempre di una certa distanza».

Costanza Geddes da Filicaia

Fra block notes e giberna. Per una lettura di *Doppio scatto* di Silvio Perrella

Nato a Palermo nel 1959, Silvio Perrella vive a Napoli fino dai tempi dell'Università che ha frequentato alla Federico II laureandosi in lettere moderne. Egli è, come noto, scrittore, giornalista, critico letterario. In quest'ultima veste si è occupato, tra gli altri, di autori come Italo Calvino, Goffredo Parise, Vincenzo Consolo. Perrella è dunque una figura di letterato e intellettuale che, pur forte e memore della sua sicilianità, ha scelto tuttavia Napoli quale sua patria di elezione, rendendosi così padrone di una realtà partenopea che costituisce un volto diverso, rispetto a quello siciliano, della cultura meridionale, un tempo declinata entro il Regno delle Due Sicilie e oggi ancora legata, seppur nella significativa diversità del tessuto sociale e delle tradizioni, da un costante *trait d'union*¹. *Doppio scatto* è, tra le opere di Perrella, forse la più caratterizzata da tratti di originalità. Pubblicato nel 2015 da Bompiani, e fonte ispiratrice di una mostra itinerante che è partita da Napoli ed è stata ospitata nelle sedi degli Istituti italiani di cultura di varie città europee fra cui Cracovia, Varsavia, Bruxelles e Amsterdam, questo libro coniuga due linguaggi, quello narrativo/descrittivo e quello fotografico, scegliendo tuttavia non già di giustapporli, bensì di fonderli e renderli l'uno complementare all'altro. Il progetto portato avanti dal siculo-campano Perrella è infatti tanto semplice quanto efficacissimo: egli parte dal presupposto che per descrivere la

¹ Si pensi al legame marittimo, dovuto alla frequentatissima tratta navale Napoli-Palermo e al ruolo perduto di capitali che entrambe le città, sebbene in tempi diversi, hanno avuto e che appunto le caratterizza.

realità napoletana, le sue ammalianti bellezze ma anche il suo degrado, la sua solarità ma anche gli angoli bui e cupi, insomma, per dirla con Totò e Peppino, la sua miseria e la sua nobiltà, la parola, seppur potente, non basti perché non riesce a completamente restituire l'idea e il significato, appunto nell'ambito visivo e forse ancor più specificatamente in quello coloristico, di quanto visto.

Allo stesso tempo, l'autore ritiene che anche la sola immagine non sia sufficiente a illustrare tale realtà in quanto non in grado di fornire l'interpretazione di ciò che si nasconde dietro le forme e i colori di quanto si vede.

Ed è così che nasce dunque il linguaggio misto di *Doppio scatto*: l'uno è quello della penna che descrive, l'altro quello della giberna che immortalava, dove la giberna è una piccola macchina fotografica digitale che, nella premessa all'opera, Perrella dice di aver acquistato a New York e di utilizzare, in prima istanza, come una sorta di deposito di appunti, poi completato dal così detto scatto verbale, benché sia possibile anche il procedimento contrario, cioè che una visione della realtà urbana e paesaggistica sia stata precedentemente letta da Perrella nelle descrizioni di Napoli reperibili nei tanti romanzi ambientati nella città partenopea e poi per così dire verificata visivamente e immortalata dalla macchina fotografica.

In linea generale, il *modus operandi* con cui l'autore sviluppa l'opera è volutamente non sistematico, pur nel ripetersi dello schema costante di giustapposizione dell'immagine alla parola scritta: egli cammina per la città, osserva i paesaggi, i monumenti, la struttura urbana, i dettagli e in tal modo scopre scorci, scale, cartelloni pubblicitari e murali, paesaggi illuminati da una luce rarefatta, memorie. Vengono così effettuati scatti fotografici che hanno la funzione di appunti visuali, simili a quelli che tracciavano disegnando i viaggiatori di una volta, quando la macchina fotografica non esisteva. Tali scatti sono accompagnati da quelli verbali, altrettanto snelli, veloci e sintetici. Il lettore, inoltrandosi in questa sequenza di apparizioni, entra così in contatto con una città che sicuramente è Napoli; allo stesso tempo, però, gli verrà spesso da sospettare che Napoli sia anche l'emblema di tutte quelle realtà urbane in cui la storia, la cultura

e la natura si sono stratificate a lungo. Lo sguardo di Perrella, fattosi voce narrante e descrittiva, lo guida per scale, anfratti, scorci, paesaggi e memorie. Sono infatti essi i principali protagonisti dell'opera nella quale, evidentemente per una precisa scelta, trovano invece uno spazio molto ridotto le persone e i volti: è dunque la realtà architettonica e paesaggistica di Napoli ad essere il fulcro visivo, narrativo e descrittivo di *Doppio scatto* con una particolare attenzione, come già si accennava, agli angoli meno conosciuti della realtà partenopea ovvero ai dettagli e ai particolari: una facciata, un cantone, un gioco di luci, un vetro incrinato, un'immagine riflessa nell'acqua.

L'opera si apre con la classica immagine di uno scorcio del golfo di Napoli fotografato dalla collina di Pizzofalcone in un giorno di sole: nell'istantanea si scorge, all'orizzonte, un'imbarcazione solitaria. L'*incipit* visivo-descrittivo dell'opera è dunque in qualche misura prevedibile. Ma già la successiva fotografia e la relativa descrizione virano su un terreno meno noto: Perrella presenta infatti la così detta "salita del Petraio" tramite la quale si può raggiungere il quartiere del Vomero senza utilizzare la funicolare. Ad essa l'autore abbina un'eco letteraria potentemente evocativa: asserisce infatti che tale immagine gli rammenta gli aspri e scoscesi paesaggi descritti nelle *Rime petrose* di Dante Alighieri. Il successivo scatto coglie anch'esso, come la fotografia d'apertura, un'immagine del golfo di Napoli, ma è stato realizzato in un giorno di pioggia, evidentemente per proporre all'attenzione del lettore un volto diametralmente opposto dello stesso luogo. Tale opposizione è peraltro accentuata dallo specifico soggetto rappresentato nella fotografia: si tratta infatti dell'isola di Nisida, dove si trova il carcere minorile partenopeo. Dunque le "lacrime di pioggia" che bagnano l'obiettivo della giberna e si riflettono nella fotografia appaiono un appropriato correlato alle sofferenze della detenzione alle quali, in quella piccola e attenuata Alcatraz contemporanea, i giovanissimi carcerati sono sottoposti.

Molto nutrito è poi il filone delle istantanee dedicate a immagini notturne di Napoli. Colpiscono in particolare le fotografie della Certosa di San Martino e di Castel Sant'Elmo che Perrella realizza scendendo a piedi dall'osservatorio astronomico, posto

in Salita della Riccia. I due monumenti spiccano infatti all'orizzonte, illuminati dalla luce lunare, al contempo austeri e soffusi di un'aura di calorosa sintonia con la realtà urbana partenopea.

Non poteva quindi mancare una particolare attenzione al così detto "ventre di Napoli": è così che l'autore propone nel volume varie immagini sotterranee del tracciato della funicolare, le quali sono atte a descrivere un'altra Napoli, quella dei tunnel e dei cunicoli, entro la quale si nasconde un volto della città sì oscuro, ma anche profondamente intimo e viscerale.

Quanto a un'altra istantanea notturna proposta nel volume, quella della falce lunare che illumina il golfo, e che, trattandosi di un fenomeno naturale, si può ben immaginare immutabile nei decenni e nei secoli, essa ha certamente ispirato Giacomo Leopardi per il suo estremo canto, *Il tramonto della luna*, composto mentre ormai da quasi quattro anni egli si trovava in un soggiorno partenopeo in parte forzato dalle circostanze, in parte determinato dal sodalizio con il napoletano Antonio Ranieri.

In una delle poche lettere di quel periodo che Leopardi ebbe la possibilità fisica di scrivere di proprio pugno invece di doverla dettare a Ranieri, egli, rivolgendosi al padre, ebbe a definire Napoli «paese semibarbaro e semiaffricano» (27 novembre 1834), mentre in un'altra missiva, sempre indirizzata a Monaldo, definisce i suoi abitanti «Lazzaroni e Pulcinelli nobili e plebei, tutti ladri e b. f. degnissimi di spagnuoli e di forche» (3 febbraio 1835)².

Eppure è proprio in questo luogo così denigrato che il poeta trova ispirazione per componimenti come l'appena citato *Il tramonto della luna* e come *La ginestra* che indubbiamente prendono spunto dalla realtà urbana e geografica di Napoli e dei suoi dintorni³, mentre è plausibile che l'atmosfera misteriosa e oscura di un'altra opera del periodo napoletano, i *Paralipomeni della batracomiomachia*, tragga ispirazione proprio dalle suggestioni della Napoli sotterranea⁴.

² Per l'edizione dell'*Epistolario* leopardiano si può fare riferimento a Giacomo Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati-Boringhieri, 1998.

³ *La ginestra* canta, come noto, la stoica, eroica resistenza del «fiore del deserto» alle asperità naturali del «Formidabil monte sterminator Vesevo».

⁴ Dunque la realtà urbana napoletana, pur così denigrata da Leopardi, assume

Nel suo fotolibro Perrella non trascura alcuni dei luoghi e dei monumenti più celebri di Napoli. Egli dedica dunque spazio a istantanee della Galleria Principe, della collina di Posillipo, delle principali chiese e dei tipici panorami marittimi, uno dei quali è infatti, come già ricordato, posto in apertura del volume.

Eppure, questa opera non si contraddistingue tanto per la presenza, in qualche modo doverosa, di queste istantanee, bensì, come già si accennava, per la ricerca del particolare e del dettaglio attraverso il quale Perrella guida il lettore alla scoperta della brulicante quotidianità partenopea. Insomma, l'autore va a caccia, con le sue istantanee, di una sorta di città invisibile, che è tale non perché non la si veda, ma perché nessuno, pur vendendola, fa caso a essa. D'altronde quello di Italo Calvino è un modello chiaramente esplicitato per questa sua opera da Perrella il quale fa frequente riferimento a un particolare aspetto delle *Città invisibili*, quello delle città nascoste, a cui l'ultimo capitolo dell'opera di Calvino è dedicato.

E dunque quali altri dettagli di Napoli e del suo ventre coglie Perrella nella sua opera?

Un particolare su cui l'autore spesso si focalizza è quello dei pennuti, descritti più volte mentre, posati sui rami, sui cornicioni, sui tetti, sono intenti ad osservare il panorama, le auto che sfrecciano nelle strade partenopee e in particolare nel celebre lungomare Caracciolo, i passanti che camminano sotto di loro, ignari dell'acuto sguardo che li segue dall'alto. Non sfuggirà, anche in questo caso, il riferimento leopardiano: soffermandosi con affettuosa attenzione sui pennuti e sul loro intenso sguardo, Perrella sembra tratteggiare un "elogio degli uccelli" condotto per immagini, oltre che con parole, e sembra riconoscere a essi, sulla falsariga dell'operetta leopardiana, uno sguardo "alto", soave, leggero e pur tuttavia intenso, che permette loro di osservare la realtà da un originale punto di vista.

Un altro aspetto su cui si focalizza l'attenzione di Perrella è quello delle facciate dei palazzi napoletani. In esse infatti sembra

una incontrovertibile importanza nel forgiare l'ultima fase della sua poetica. Ciò non stupirà se si pensa che la realtà paesaggistica del così vituperato «natio borgo selvaggio» è istanza poetica fondamentale di molti canti leopardiani.

giocarsi ancora una volta uno dei contrasti tipici della “miseria e nobiltà” napoletana. Alcune di esse appaiono infatti nuove, sostanzialmente immacolate, e dunque segno di un ambiente ricco e curato. In altri casi, numericamente più frequenti, esse si presentano accidentate o, come si dice in gergo, «sgarrupate». È tuttavia in questa circostanza, evidentemente conseguenza di scarsità di risorse economiche, che le facciate appaiono brulicanti di vita: esse accolgono infatti panni stesi, sedie, tende, condizionatori, balconi pericolanti e pieni all’inverosimile di piante e utensili di ogni tipo. Perrella definisce dunque questo mosaico di oggetti, colori, funzioni come «scacchiera umanissima di abitudini quotidiane fattesi immagini»⁵.

Entro la generale fattispecie delle facciate vanno poi ricordate quelle facciate che si ergono sulle numerose strade in salita della città partenopea e appaiono dunque affastellate, poiché i loro piani si presentano come scoscesi e sovrapposti: in taluni casi, afferma Perrella, il fatto che tali facciate, e i palazzi che a esse si appoggiano, stiano in piedi, appare una inspiegabile eccezione alle più elementari leggi della ingegneria. Molto suggestivo anche il paragone formulato dall’autore tra queste “sgarrupate” costruzioni napoletane e le favelas sudamericane, pur con la significativa differenza che i degradati palazzi partenopei si sviluppano in verticale mentre le favelas hanno generalmente una estensione orizzontale.

Un altro elemento della vita quotidiana sul quale si appunta l’attenzione di Perrella sono le cassette postali. Solitamente derubricate, entro gli equilibri architettonico-urbanistici delle città, a dettaglio privo di particolare significato, esse diventano invece, nella descrizione visivo-narrativa di *Doppio scatto*, un elemento capace di delineare il carattere dei palazzi e dei suoi abitanti non solo in merito alla loro condizione socio-economica, ma anche relativamente alle loro inclinazioni caratteriali. Perrella individua in particolare due tipologie di cassette postali. La prima tipologia corrisponde a cassette ordinate, fatte di materiale pregiato, in cui i nomi dei condomini sono incisi su

⁵ *Doppio scatto*, p. 127.

lucide targhette in ottone: insomma, si potrebbero definire delle cassette asburgiche catapultate nel regno borbonico.

La seconda tipologia è invece costituita da cassette povere e sgangherate, sulle quali i nomi dei condomini sono scritti su precarie etichette. Queste cassette sono imprigionate in un colore indefinibile che le fa quasi mimetizzare con la muffa del muro su cui appoggiano. Lo scatto fotografico le coglie nel momento in cui in ciascuna di esse è stata inserita una lettera circolare. Potrebbe, afferma Perrella, trattarsi di un'ingiunzione dell'amministratore ovvero di una bolletta per un servizio condominiale. E chissà perché, si interroga ancora l'autore, tre di queste cassette non contengono la lettera? Forse un errore del postino nel recapito? Oppure il condomino ha già controllato la sua cassetta e ritirato il plico? Ovvero questi è escluso da tale corrispondenza circolare per qualche misterioso motivo che lo rende differente dagli altri abitanti del palazzo?

Perrella non ha ovviamente una risposta a questi interrogativi. E pur tuttavia gli sorge spontaneo paragonare tale strano, affastellato recapito nelle malridotte cassette postali all'azione di un confusionario e scarmigliato postino-Cappellaio Matto, evocativo del celebre personaggio di *Alice nel Paese delle meraviglie*.

Forse chi ha inserito la corrispondenza, ipotizza Perrella, era inseguito dal Diavolo in persona e, nella concitazione della fuga, ha semplicemente lanciato le lettere azzeccando, per uno strano gioco del destino, la fessura di ciascuna cassetta? E forse le tre cassette vuote sono quelle per le quali il lanciatore ha sbagliato mira e non già, molto più banalmente, dalle quali la corrispondenza è già stata ritirata? Si tratta, invero di una ipotesi alquanto affascinante, che pone Perrella, seppur tangenzialmente, nel novero di quegli autori che, dal machiavelliano Belfagor in poi, hanno voluto scherzare con il Maligno.

Un altro aspetto profondamente caratteristico di Napoli, sul quale indulge questo fotolibro, è quello dei mercati, dei quali l'autore, palermitano di nascita, subisce particolarmente il fascino, stante l'analoga tradizione dei mercati, primi fra tutti Ballarò e la Vucciria, che caratterizza il capoluogo siciliano, e che costituisce un significativo *trait d'union* culturale fra le due

città. In essi la vita brulica soprattutto al mattino, e la fotografia leggermente sfuocata del mercato di Sant'Antonio Abate rappresenta proprio questa vita brulicante che, nella sua velocità, l'obiettivo non riesce a mettere completamente a fuoco. Ma c'è un aspetto di questo mercato che l'immagine esalta e la parola scritta sottolinea: Perrella nota che, per come sono disposte le bancarelle, la chiesa è ormai inglobata nel mercato stesso. Dunque il sacro e il profano si fondono tra loro, quasi ad evocare l'uno il carattere talora anche mondano delle istituzioni ecclesiastiche, l'altro, per così dire, la sacralità dei riti di vendita e acquisto che connotano ogni mercato che si rispetti.

Esiste infine anche una Napoli moderna, frutto degli interventi infrastrutturali e urbanistici degli ultimi decenni. Tra i primi si annovera certamente la metropolitana, che corre nel "ventre" di Napoli e che si difende dai "mariuoli" che vi si potrebbero aggirare grazie al potente occhio vigile delle telecamere dislocate per ogni dove. Dei secondi fa parte la robusta struttura di un hotel-grattacielo dalla cui sommità è possibile contemplare il panorama cittadino e il golfo.

Giungendo dunque alla conclusione di questa disamina di *Doppio scatto*, appare opportuno interrogarsi sul valore tanto dell'opera in sé quanto del particolare genere letterario, quello del fotolibro, ovvero del fotoromanzo (dato che quella di Perrella è, a ben vedere, una narrazione romanzata), intendendo naturalmente l'espressione in senso lato e non come strettamente legata alla produzione nazional-popolare che tanto successo ebbe nel secondo dopoguerra. Da un lato non si può infatti tacere il fatto che lo spazio della fantasia suscitato dalle immagini sia molto più limitato rispetto a quello che scaturisce dalla parola scritta. Le immagini sono infatti identiche, e pertanto standardizzate, per ciascun fruitore, mentre la narrazione a parole consente di rielaborare individualmente nella propria fantasia, pur sulla falsariga di quanto letto, le persone e i fatti descritti e quindi, in buona sostanza, di moltiplicare le diverse versioni degli scenari e dei personaggi per tante volte quante sono i lettori dell'opera.

Ciò premesso, è tuttavia innegabile come talora le immagini possano ammantarsi di una vibrante potenza che le rende indi-

mentecabili nella memoria di chi le osserva. È questo il caso, entro *Doppio scatto*, della scala elicoidale di Palazzo Mannajuolo, nel cuore del quartiere napoletano di Chiaia. Questa scala vertiginosa appare snodarsi nel vuoto entro il quale non crolla per puro miracolo: secondo Perrella essa avrebbe affascinato un regista “visionario” quale Alfred Hitchcock, che forse l'avrebbe fatta assurgere al ruolo di personaggio autonomo. E tuttavia non manca per essa anche un riferimento letterario. Perrella cita infatti ancora una volta Italo Calvino, autore ampiamente evocato in questo libro, e afferma che la scala di Palazzo Mannajuolo gli ricorda l'immagine della vertiginosa scala descritta da Calvino stesso: dalla sommità di questa scala calviniana si trova da un lato l'umanità del ventesimo secolo, che prova ad osservare il mondo novecentesco ma ha la costante sensazione di precipitare, mentre dall'altro lato si è collocato Thomas Mann il quale continua sornione a osservare quello stesso mondo dall'ultima prospettiva ottocentesca.

Va inoltre sottolineato un ulteriore aspetto: in *Doppio scatto* i due linguaggi, quello della parola scritta e quello delle immagini, hanno pari dignità poiché sono stati concepiti insieme per una narrazione armonica. Dunque nessuno dei due è ancillare all'altro ma entrambi contribuiscono, parimenti, allo snodarsi di una armonica narrazione tramite parole e immagini e acquisiscono così pari dignità e pari importanza entro gli equilibri dell'opera.

Si è accennato, in apertura di questo studio, che in *Doppio scatto* quasi sostanzialmente non trovano spazio le figure umane. Vi è tuttavia una significativa eccezione: si tratta della fotografia di Silvio Perrella il quale si ritrae con la sua giberna in una sorta di selfie artigianale favorito da uno “specchio di strada” appoggiato sul muro sbrecciato di un qualche vicolo napoletano. L'espressione del volto di Perrella denota una qualche preoccupazione. Forse perché il suo viaggio è finito e, sorta di moderno Alessandro Magno, non intravede mete future a cui poter anelare? O forse perché lo specchio che ha davanti è appoggiato precariamente e qualora cadesse e si rompesse porterebbe sette anni di guai così come insegna una diffusa superstizione? Come che sia, ci si può confortare nella certezza che la realtà par-

tenopea saprà ancora e comunque offrire a Perrella, anche al termine del multiforme itinerario di *Doppio scatto*, molteplici suggestioni visive e letterarie. E ci si può altresì assicurare nella consapevolezza che, qualora quello specchio precariamente appoggiato al muro si rompesse, i famosi cornetti rossi venduti in abbondanza per la via del ventre di Napoli sapranno arginare i temuti sette anni di guai.

Irene Zanut

Photographier l'angoisse: *Photomontage* de Jean-Louis Bec

Magnifique «objet industriel» né au XIX^e siècle, la photographie a été le moyen pour alimenter l'épanouissement non seulement de toute une série de textes d'empreinte réaliste ou naturaliste, mais également de formes littéraires «autres» que celles qui s'inspirent de l'idéal d'un art objectif, comme le suggère Jean-Pierre Montier¹. Or, l'ouvrage sur lequel nous nous pencherons dans cette communication, *Photomontage* de Jean-Louis Bec², nous semble illustrer cette idée tout en lui imprimant une tournure particulièrement sombre. Car, comme nous le verrons, ce livre nous mène au cœur d'un univers fictif où la photographie ne constitue plus un moyen de reproduction de la réalité, mais plutôt un instrument pour se projeter au-delà de celle-ci – et, plus spécialement, pour plonger dans une dimension proche du *unheimlich* freudien. Après nous être interrogés sur le titre de l'œuvre, nous nous mettrons à l'écoute de la voix de l'auteur, qui nous a gentiment accordé un long entretien téléphonique au cours duquel il éclaircit et son rapport avec la photographie, et la signification des nouvelles contenues dans *Photomontage*. Les mots de l'écrivain seront illustrés de quelques extraits saillants du recueil, que nous avons synthétisés afin d'éviter de «spoiler» les histoires. En même temps, nous proposerons un commentaire du texte où nous formulerons et quelques clés de lecture,

¹ Voir Jean-Pierre Montier, *Extension du domaine du photolittéraire*, in Marta Cairon, Jean-Pierre Montier (dir.), *Photolittérature*, Montricher, Fondation Jan Michalski pour l'écriture et la littérature, 2017, pp. 10-12.

² Jean-Louis Bec, *Photolittérature*, IS Édition, Marseille, 2018; dans cette communication, nous ferons référence à l'édition du texte en ebook.

et quelques pistes de réflexion plus générales. L'interview avec Bec s'étant faite l'occasion d'investiguer quelques thèmes qui intéressent depuis toujours la photolittérature, nous ferons enfin allusion à des théories célèbres telles que les réflexions de Roland Barthes ainsi qu'aux nouveaux enjeux de la photographie à l'époque du numérique.

1. Photomontage ou photographier l'angoisse

Publié aux éditions IS en 2018, le livre de Jean-Louis Bec figure à juste titre parmi les exemples les plus récents de «photolittérature» ou «photo-fiction», pour employer les néologismes inventés par Grivel et par Edwards³. La photographie – et, plus précisément, le portrait – constitue en effet le sujet des sept nouvelles dont se compose un texte, qui, dès sa couverture, ouvre à une dimension autre que l'horizon d'objectivité auquel aspiraient quelques écrivains-photographes tels que Zola et Verga. Que l'on songe à ce «seuil»⁴ et à l'illustration qui le décore: une image en noir et blanc qui paraît sur un cliché instantané et qui rappelle l'*Étude pour un portrait du Pape Innocent X d'après Velasquez* de Francis Bacon. Superposée sur deux autres clichés dont on n'aperçoit que le coin, la photographie en question capture une scène à la fois surréelle et inquiétante: au premier plan, on voit un homme assis sur un fauteuil aux traits aussi figés que vagues, dont la partie droite du corps est en train de s'évaporer. En arrière-fond, il y a des parois comportant un élément qu'on ne peut pas clairement identifier: une fenêtre barrée, peut-être, mais on pourrait également interpréter cet objet comme deux étagères bourrées de livres ou de dossiers. Quant à l'intitulation, *Photomontage*, et au second titre qui l'accompagne, *Plusieurs images. Plusieurs nouvelles. Une seule angoisse...*, ces derniers ne peuvent que renforcer la sensation d'emprisonnement et

³ Charles Grivel, Hubertus Von Amelnunx (dir.), *Photolittérature*, «Revue de Sciences Humaines», 210, avril-juin 1988; Paul Edwards, *Soleil noir. Photographie et littérature*, Rennes, PUR, 2008. Voir aussi Jean-Pierre Montier (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, PUR, 2015.

⁴ La référence est au célèbre ouvrage de Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 1987.

d'effroi qu'inspire l'illustration. Or, si toutes ces composantes paratextuelles annoncent de manière manifeste l'atmosphère inquiétante du livre, il est intéressant d'observer que le titre remplit une fonction supplémentaire en plus de celle référentielle, pour emprunter une terminologie à Claude Duchet⁵. Car le terme que Bec choisit pour baptiser son ouvrage non seulement fait allusion à quelques manipulations qu'effectueront les personnages (nous pensons notamment à *Pigeon vole!*), mais renvoie à une conception et à une technique de photographie qui se situent à l'opposé de l'idéal d'une fidèle adhérence à la réalité. C'est d'ailleurs à ce but que la photographie doit tendre pour l'écrivain, comme celui-ci l'a précisé dans une longue interview téléphonique:

c'est ça la force de la photographie, c'est-à-dire qu'elle arrive à montrer un petit peu ce que l'œil ne voit pas parfaitement. Il y a l'arrêt sur le temps pour l'espèce de vue de l'œil qui est complétée par l'appareil photographie et ce qu'il en donne, paradoxalement, c'est une photographie relativement objective qui me montrerait que l'objectivité n'est pas possible, finalement⁶.

Or, l'horizon culturel dans lequel Bec se situe n'est nullement nouveau, en vérité. En effet, comme le fait observer Ceserani, les idéologies de la fin du XX^e siècle et celles post-modernes ont été fortement «attirées par la qualité manipulatrice et artificielle, en simulacre, de la photographie»⁷. On peut même remonter plus en arrière. Il suffira d'évoquer les utilisations fantaisistes (ou décidemment fantasques) que l'on fit de cette invention dans les années 1840 comme l'*Autoportrait d'un noyé* d'Hippolyte Bayard, premier exemple de «photo-fiction» dans l'histoire de la photographie⁸. En tout cas, il faudra attendre les trois premières

⁵ Voir Claude Duchet, *La Fille abandonnée et La Bête humaine. Éléments de titrologie romanesque*, «Littérature», 12, décembre 1973, pp. 49-73; le fondateur de la titrologie distingue entre fonction référentielle, fonction conative et fonction poétique, qui sont respectivement centrées sur l'objet, sur le destinataire et sur le message.

⁶ Extrait de l'entretien téléphonique avec Jean-Louis Bec (7 novembre 2024).

⁷ Remo Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Bollati Borinighieri, Torino 2021 (2011), p. 10; nous traduisons.

⁸ À propos de la «déception» de l'inventeur du procédé du positif direct, qui fut ignoré par l'Académie de Sciences, voir Michel Frizot, 1839-1840. *Les révélations photographiques*, dans Id. (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Bordas, Paris, 1994, pp. 23-31 (p. 28-30); l'auteur signale que «c'est aussi la toute première

décennies du XX^e siècle pour que la conception de la photographie en tant qu'instrument pour atteindre le maximum d'objectivité soit effectivement dépassée, comme le souligne encore une fois Ceserani: c'est justement grâce à la révolution des avant-gardes (un ouvrage de rupture tel que *Peinture. Photographie. Film* de Moholy-Nagy date de 1925) que le débat et les pratiques photographiques commencent à s'orienter vers «les aspects subjectifs et créatifs de l'expérimentation»⁹. L'atteste l'exploit de la technique qui sert d'intitulation à l'ouvrage de Bec, à savoir le photomontage, pratique qui naît presque au même moment que la photographie mais qui trouve son essor à la fin des années 1920, après les expérimentations des «papiers collés cubistes et des collages typographiques futuristes»¹⁰. Largement exploité à des fins politiques mais également employé pour des buts artistiques (que l'on pense aux travaux de Man Ray), le photomontage se démarque par son énorme potentiel expressif, comme le soulignent Patti et Ziliani: «la partie de la photographie qui a été enlevée de son contexte et insérée de force dans un contexte qui lui est étranger se charge de nouvelles significations, se renouvelle sémantiquement d'une manière parfois imprévisible et déroutante», observent ces critiques¹¹. Ce n'est pas par hasard si Bec emploie le terme pour évoquer avant tout le principe de composition (ou mieux, de «décomposition») qui anime son œuvre:

photographie de fiction, illustration d'un récit dans laquelle les signes visibles sont à interpréter en fonction d'une clé, d'une sorte de «légende» pour accréditer cette lecture» (ivi, p. 30).

⁹ Ceserani, cit., p. 10.

¹⁰ Voir la définition que Michel Frizot offre dans le *dictionnaire* contenu dans la *Nouvelle histoire de la photographie*: «Image composite élaborée à partir de fragments photographiques autonomes, le photomontage résulte de la possibilité de manipuler les tirages photographiques, de les découper et les coller, pour se rapprocher d'une image composée, au sens où on l'entend en peinture. [...] Il apparaît dans les années 1850, aussi bien en France qu'en Angleterre [...]. Le photomontage réapparaît dans le milieu dada, inspiré en 1918 à R. Hausmann par un chromo-portrait de militaire dans lequel on insère le visage du client; c'est dans ce contexte que le mot «photomontage» apparaît: il fait référence au montage industriel, et conforte les artistes dans leur rôle d'ingénieurs qui construisent et assemblent. [...] Le photomontage découle aussi de la pratique des papiers collés cubistes et des collages typographiques futuristes».

¹¹ Giuliano Patti, Licinio Sacconi, Giovanni Ziliani, *Fotomontaggio. Storia, tecnica ed estetica*, Mazzotta, Milano, 1979, p. 10.

le côté «photomontage» c'est plus dans un aspect de construction. Chaque nouvelle est élément de cette construction, la construction étant censée traiter de l'ensemble du portrait. Donc, chaque nouvelle parle du portrait, que ce soit le portrait physique, tantôt le portrait psychologique, tantôt la photo d'identité pure. On peut se placer du côté du photographe, ou du photographié, ou des deux à la fois dans le cadre de l'autoportrait, mais, dans tout cas, on tourne autour du portrait, et donc ça fait un montage sur ce qui était le portrait avec ses exploitations passées, peut-être ses dérives futures voilà. Donc, c'est un montage d'histoires qui traitent du portrait [...] entre les deux [la personne photographiée et son portrait] il y a une distance, et cette distance, enfin, je l'ai dilatée, c'est-à-dire, je me sers un petit peu de différents éléments de la photographie, soit les techniques, les croyances et tout ça, et cette distance finalement permet la décomposition des processus, des effets. Dans cette décomposition, je prends des traits, c'est-à-dire des propriétés de la photographie, et je les exploite, je les agrandis – ce qui permet l'entrée du fantastique¹².

2. Une connaissance plus «objective» que le réel

Ainsi, dans *Photomontage*, s'opère un passage d'une utilisation «documentaire» de la photographie (qui, dans un premier moment, semble jouer son rôle traditionnel de «témoignage du réel») vers un emploi de celle-ci en tant que véhicule pour pénétrer dans les zones du fantastique – entendons, par là, avec Todorov, un genre qui se définit par l'«hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel»¹³. On peut également évoquer le *unheimlich* freudien, le sentiment d'inquiétante étrangeté qui hante les pages du texte. Mais c'est aussi l'idée aristotélicienne des *phantasmata* qui nous vient à l'esprit lorsqu'on feuillète les nouvelles de Bec; car, au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture, les confins entre le concret et l'immatérialité se font de plus en plus flous. Pour éclaircir la comparaison avec le philosophe grec, nous rappellerons que, dans le livre III du *De Anima*, Aristote affirme que «l'âme ne pense jamais sans *phantasmata*». Comme l'explique Collette, le terme indiquait une sorte d'«im-

¹² Interview à Jean-Louis Bec, cit.

¹³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, 1970, p. 29.

pressions sensibles» qui sont dépourvues de matière, ou encore, «un mouvement qui se produit sous l'effet de la sensation en acte», et qui «perdure dans l'organe sensitif lorsqu'il n'y a plus d'objet de sensation»¹⁴. Or, si nous avons évoqué les *phantasmata* aristotéliens, c'est que les nouvelles de *Photomontage* se fondent sur une idée de base qui, sous certains aspects, nous semble se rapprocher de la théorie de la perception élaborée dans le *De Anima*. Car, comme l'indique la présentation qui accompagne la page de vente de *Photomontage*, pour Bec «un portrait photographique n'est pas qu'une image à un instant donné. Réelle ou virtuelle, la photo est parfois liée au corps pour le remplacer ou le modifier, et parfois liée à l'âme, pour en révéler la nature cachée sous forme de spectre ou de silhouette évanescence»¹⁵.

L'affirmation que nous venons de présenter trouve plusieurs illustrations dans le livre. Par exemple, si, dans une histoire macabre telle que *Pigeon vole*, l'art de Daguerre «se limite à représenter une enveloppe vide, un corps sans âme»¹⁶, ailleurs la photographie permet l'acquisition d'une connaissance qui s'avère en quelque sorte plus «objective» que l'observation directe du réel. C'est encore une fois l'auteur qui clarifie ce concept en commentant son activité de photographe naturaliste:

voulant acquérir de la connaissance en photographiant, je découvre et je m'enfonce là-dedans, c'est à dire qu'il y a toujours un flottement, quelque chose d'indescriptible, quelque chose d'incompréhensible entre le sujet photographié, la scène photographiée et ce qui est photographié, ce qui apparaît sur l'image, la façon dont on lit l'image. Il y a toujours une distance, c'est toujours une espèce de flottement, d'imagination, de fiction en quelque sorte¹⁷

Leitmotiv des ouvrages de photolittérature, mais aussi sujet majeur de débat pour les critiques qui ont médité sur la photographie, le problème du «flottement», de la «distance» qui

¹⁴ Bernard Collette, «L'âme ne pense jamais sans phantasma». *Lecture plotinienne de la noétique d'Aristote*, «Revue de philosophie ancienne», 21, 2003, pp. 115-135 (p. 115 et p. 118).

¹⁵ Présentation du livre sur Amazon.

¹⁶ Jean-Louis Bec, *Pigeon vole!*, dans Id., *Photomontage*, cit., p. 34.

¹⁷ Interview avec Jean-Louis Bec, cit.

sépare la personne de son portrait se place au cœur de *Photomontage*, où il suscite une théorie tout à fait originale. En effet, Bec conçoit la photographie comme un moyen pour déformer le réel, ou mieux, pour «grossir» l'un des traits de ce dernier dans le but de le «faire parler», de dévoiler des vérités cachées. Voilà que le fantastique renoue finalement avec un idéal de connaissance «objective», comme l'explique l'écrivain:

Je choisis un élément et je pousse cet élément hors de la réalité pour le faire parler encore, pour lui faire dire des choses. Enfin, le fantastique renvoie finalement à une signification tout à fait réelle et objective de la connaissance de la photographie. Un angle grossit le trait et ça permet de grossir le trait pour montrer qu'il existe¹⁸.

La «dynamique d'agrandissement» à laquelle fait référence Bec se met en œuvre dès la première nouvelle du livre, *Portes ouvertes*, histoire qui semble faire un clin d'œil à l'ancêtre du cinéma, la chronophotographie de Georges Demenÿ. Le héros est ici confronté à la vision d'un diaporama que lui inflige un inconnu qui est obsédé par le suicide de son fils: l'homme fait défiler des diapositives en accélération croissante, jusqu'à ce que des détails inquiétants apparaissent. C'est précisément dans les interstices du «montage» qu'émergera la vérité à propos de cette mort mystérieuse, comme le découvriront les lecteurs; mais l'intrigue de *Portes ouvertes* fait également songer à l'utopie de «photographier la pensée» qu'avait illustrée et Jules Verne, et un «photographe de l'impossible» tel que Ted Serios:

Ce n'est plus un diaporama, c'est un montage. La fréquence de la prise de vue permet une vitesse qui s'apparente à un ralenti un peu haché. Il a enchaîné des gros plans, des arrêts sur image, cherché et fouillé les photographies de façon à cerner ce qu'elle cherche. La femme. Toujours la même ombre, le même visage, et de mon côté, toujours la même question, toujours le même doute. [...] Elle, crie-t-il, elle, la mort. La femme, là, celle de la porte verte, la porte de son appartement, de son enfer, la porte de l'enfer. Car c'est ça qu'il a connu, l'enfer. Je voulais en avoir le cœur net, fouiller tout ce flou, toute cette fange noire dans laquelle il s'est enfoncé, noyé. Je voulais voir qui elle était, comment cela avait pu se passer. Au moins imaginer cela, pour comprendre, construire la mémoire. Je sais que je ne refer-

¹⁸ *Ibidem*.

merai rien, que tout restera comme cela, en l'air, que je ne parviendrai qu'à remuer des choses étranges et peut-être sans substance, des hypothèses, des images inutiles, mais je voulais trouver une façon d'approcher ce qui s'était passé entre eux. Et ce que j'ai vu au fond, tout au fond de son regard, de son âme, me permet, au-delà peut-être de toute réalité, de savoir que c'est elle qui l'a suicidé. Vous comprenez?¹⁹

Or, il est intéressant d'observer que la nouvelle d'ouverture de *Photomontage* introduit un autre thème majeur du recueil qui était très cher à Barthes; à savoir, le rapport entre mémoire et photographie. En effet, pour Bec ainsi que pour l'auteur de *La Chambre Claire*, la photographie s'avère une pratique d'autant plus suspecte qu'elle comporte «cette précision “qui nous fait perdre le personnage” et son essence, qui, au contraire, peut être suggérée par l'air qui fait apparaître la vraie identité affective du sujet»²⁰. Une fracture irréparable entre la vérité de la personne et l'apparence de son image se creuse lorsque cette dernière est fixée sur la pellicule; l'atteste, entre autres, *Mémoire vive*, nouvelle où Bec imagine l'existence de la «biotechnophotographie», une forme de photographie vivante qui finit vite par représenter une aberration dans l'ordre naturel des choses:

«Voilà, ceci est une photographie».

J'acquiesce machinalement. «Plus exactement une biotechnophotographie. La différence?» Elle sourit un peu.

«Elle est vivante, vivante. Curieux non? Cette image est composée de cellules animales, c'est un tissu vivant, une organisation complexe aux propriétés étonnantes. Les cellules sont liées les unes avec les autres dans un ordre précis. Ceci est déterminé en régulant les liens entre les cellules. Une cellule donnée ne peut pas ainsi se lier avec n'importe quelle autre cellule. Et chaque cellule fabrique des composés colorés qui permettent l'obtention du blanc, du noir. L'ordre établi, les couleurs en place, on obtient une photographie construite cellule après cellule. Une photographie vivante, mais aussi labile. Les cellules peuvent se désolidariser sous l'emprise d'une

¹⁹ Bec, *Portes ouvertes*, dans *Photomontage*, cit., p. 12; à propos de cette nouvelle, voir également le commentaire de l'auteur: «Je pense que c'est celle qui est le plus proche de la nature de la photographie parce que on a une vie qui regarde une photographie, et la photographie représente un œil, et à l'intérieur de cette photographie il y a des ombres qui prennent une signification. Donc, là, on est dans la caverne de Platon».

²⁰ Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, dans *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, Paris, 1995 (1980), vol. V, p. 872.

stimulation infime ou forte, migrer, puis se rapprocher de nouveau... Vous voyez?»²¹.

On pourrait affirmer que *Photomontage* embrasse la théorie d'un fonctionnement affectif, «local» de la photographie; c'est comme si le portrait, pour reprendre de nouveau les théories de Roland Barthes, vivait d'évènements qui «pique[nt]» l'observateur – de faits qui lui offrent un «moment de la vérité» naissant de la «conjonction d'une émotion qui envahit (jusqu'au larmes et au trouble) et d'une évidence qui imprime en nous la certitude que ce que nous lisons est la vérité (ça a été la vérité)»²². Les passages qui supportent cette hypothèse sont très nombreux; cependant, cet état s'avère transitoire. Pour éclaircir cette affirmation, nous évoquerons un autre texte qui développe le thème du resurgissement du passé et du lien de la photographie avec la mémoire (et, par là, avec la mort): *Médium*, nouvelle dont le titre ne manque pas d'évoquer la photographie spirite. On se souviendra que, avec la vogue lancée par William H. Mumler, la photographie, instrument né pour enregistrer le visible, devint paradoxalement le moyen pour crédibiliser l'invisible²³; un dispositif pour «capturer» les spectres (et il faudrait saisir le terme dans la double acception de «retour des morts» et de «phénomène qui se fait spectacle» que lui confère Barthes)²⁴. Or, *Médium* récupère les idées qui étaient à la base

²¹ «Et puis la *Mémoire Vive*, c'est mon côté un peu biotechnologie. Je me suis demandé comment elle pouvait être l'interface entre la photographie est la science biologique, et alors comme la photographie est toujours dans le plus, on a toujours plus de pixels, plus de définition toujours, ben, je me suis dit, peut-être que ce serait intéressant de se poser la question: si la photographie intervient, et intervient au niveau de la mémoire, comment pourrait-on modifier la photographie pour avoir toujours plus de stimulations de la mémoire, par exemple? Donc voilà, j'ai trouvé cette solution biotechnologique» (extrait de l'interview avec Bec, cit.).

²² Cité par Maria Giulia Dondero, *Barthes, la photographie et le labyrinthe*, «Communication et langages», 147, 2006, pp. 105-118 (p. 109).

²³ Inaugurée par l'américain William H. Mumler dans les années 1860 (celles-là mêmes où le *Modern Spiritualism Movement* faisait fureur), et répandue en Europe grâce à des personnalités telles que l'anglais Hudson et le français Buguet, la photographie spirite a attiré l'attention d'un nombre croissant de critiques; à ce propos, voir Clément Chéroux, Andreas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilhem, Sophie Schmit (dir.), *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, Gallimard, Paris, 2004.

²⁴ Barthes, *La chambre claire*, cit., p. 22; comme le souligne Zenetti, Barthes

de l'engouement des spirites pour l'invention de Daguerre et Niépce: l'appareil photo est ici envisagé comme une «cage à fantômes», alors que le portrait devient le lieu où le passé revit d'une présence qui n'est qu'une illusion, une projection du sujet – voire, un «miroir» où ce dernier aperçoit le reflet de ses propres *phantasmata*:

qui était-elle? Un support photographique, deux portraits de personnes connues il y avait longtemps, une occasion de s'immerger dans le passé, dans les passés. Un d'un côté, deux de l'autre. La fin de la cohérence débutait là, dans ce heurt arithmétique. Un support donc, qui jouait avec une certaine variabilité. Qui savait, si je laissais la photographie sur la table, si je ne la retrouverais pas différente après un petit moment? Expérience? Pas la peine. Peu importait tout cela. Ce n'étaient pas les propriétés fines du phénomène qui m'intéressaient, c'était le phénomène lui-même, dans ce qu'il avait de plus basique, de plus essentiel. Si je m'en tenais à ce que je voyais, le portrait variait²⁵

Le papier lit en moi. Cette hypothèse me séduisait et m'effrayait. Il devait lire en profondeur, dans les sphères affectives, devait fouiller, trier, extraire, réveiller. Puis, avec une lucidité nouvelle: *Comment cela est-il possible? Et puis encore, dans le doute: C'est moi qui projette les portraits, c'est tout. Je vois ce que veux voir, ce que j'attends, que j'en sois conscient ou non. Le support n'y est pour rien... Ces portraits, ils sont en moi et... Nouveau changement de cap: ce support hyper sensible n'est pas une photographie, c'est un miroir qui capte, ou mieux, réveille certaines pensées...*²⁶.

C'est ainsi que Bec, en opérant un renversement de perspective, efface en quelque sorte le photographe (l'*Operator*, d'après la terminologie barthésienne) pour élever l'observateur (*Spectator*) à «créateur» du cliché, celui qui en modèle le contenu²⁷. Ainsi, la nature «trompeuse» de l'image photographique est-elle mise en pleine évidence: cette dernière se détache totalement du «réfèrent photographique», c'est-à-dire de la «chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif» et dont on ne

choisit de nommer *Spectrum* l'objet photographié «parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au «spectacle» et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie: le retour du mort» (Marie-Jeanne Zenetti, «*Spectres photographiques: quand la photographie hante la littérature*», «Conserveries mémorielles», 18, 2016, <<http://journals.openedition.org/cm/2281>>.

²⁵ Bec, *Médium*, dans *Photomontage*, cit., pp. 40-41.

²⁶ Ivi, p. 41.

²⁷ Barthes, *La chambre claire*, cit., p. 160.

peut «jamais nier» qu'elle «a été là», pour citer encore une fois Roland Barthes²⁸:

Au fond, une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente. Car la ressemblance renvoie à l'identité du sujet, chose dérisoire, purement civile, pénale, même; elle le donne "en tant que lui-même", alors que je veux un sujet "tel qu'en lui-même"²⁹

3. *Photographier des spectres à l'ère des selfies*

Nous venons de souligner que, dans *Photomontage*, la photographie «trahit» son référent et finit par duper l'observateur. Cette dynamique atteint son comble quand la personne qui regarde le portrait coïncide avec le sujet photographié: c'est ce que suggère *Ange gardien*, nouvelle où la photographie se fait l'instrument pour réinventer la vérité par la substitution de la présence «factuelle» de la chose avec la présence illusoire de l'image. Le texte aborde un autre thème majeur de l'univers narratif de Bec, la relation avec son aspect physique et la manière dont la photographie s'insère dans ce rapport souvent complexe. L'auteur se penche notamment sur un féminin fragile, paralysé par la peur de ne pas être accepté: l'héroïne de *Ange gardien* est en effet une femme qui vit renfermée chez elle, en isolement total du monde extérieur, jusqu'au jour où elle reçoit en cadeau un appareil photo aux propriétés aussi miraculeuses que mensongères. Fascinée par le don mystérieux, Molly commence à prendre des autoportraits, ce qui lui insuffle une nouvelle confiance en soi:

Contrairement à ce qu'elle attendait, ce à quoi elle s'était préparée, il ne lui déplait pas tant que ça... Elle a un visage doux qu'elle ne se connaissait pas. *Depuis quand, d'ailleurs, ne me suis-je pas regardée dans une glace? Deux ans, plus peut-être...* Sur l'écran, cette douceur est donnée par une lumière légèrement éteinte, grisâtre. C'est elle qui lisse les traits, estompe les imperfections de la peau. Mais cela, Molly ne le voit pas, car elle ne lit

²⁸ Ivi, pp. 119-120.

²⁹ Ivi, p. 159.

pas l'image, elle la prend d'un bloc, en pleine face. Et ce qu'elle voit ne la révolse pas comme avant³⁰

La dimension intimiste où baignent *Ange gardien*, *Médium* et *Mémoire vive* trouve son contrepoint dans une autre histoire centrée sur le rapport de la femme à son corps où Bec s'interroge sur les évolutions actuelles de la photographie – et, plus spécialement, sur les enjeux du numérique: *Like me*. L'auteur se penche ici sur les dérives ultimes du phénomène que Frizot appelle «envahissement de l'image», processus dont les débuts remontent aux années 1930. On se souviendra que cette date qui marque un tournant dans l'histoire de la photographie: c'est justement à partir de ce moment-là que l'illustration photographique acquiert un «statut tentaculaire» et commence à envahir la presse ainsi que l'espace (il suffit de penser à l'impact des panneaux publicitaires sur le paysage urbain)³¹. Les craintes qu'exprimait Susan Sontag à propos de la présence obsessionnelle de la photographie dans nos sociétés s'étant désormais réalisées³², Bec se focalise sur les moyens qui se sont faits le véhicule de cette consécration: à savoir, les réseaux sociaux. Ces espaces fonctionnent comme des zones franches permettant le passage du «moi virtuel» au «moi surnaturel», à savoir, le moi tel qu'il apparaît sur les photos de Facebook, d'Instagram, etc., et l'entité qui subsiste lorsque les propriétaires de ces comptes meurent:

il y a le moi, il y a le moi surnaturel et le moi virtuel. Et je me suis aperçu enfin, sur Facebook, sur Instagram, il y a des personnes qui disparaissent, qui meurent, mais les comptes restent, c'est à dire que le moi virtuel, en fait, demeure, ce qui revient à identifier un moi surnaturel finalement. Ils sont toujours là, mais ils sont plus là. Et donc, dans cette histoire j'ai voulu avoir une sorte de regroupement et de recouvrement entre le moi surnaturel, c'est-à-dire le fantôme tel qu'il est décrit un petit peu dans le fantastique, et le «moi virtuel» tel qu'il se promène sur les réseaux³³.

³⁰ *Ange gardien*, dans *Photomontage*, cit. p. 18.

³¹ Michel Frizot, Robert Delpire (éd.), *Histoire de voir. T. 3: De l'instant à l'imaginaire (1930-1970)*, Centre national de la photographie, Paris, 1989, p. 10.

³² Susan Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1977.

³³ Interview avec Jean-Louis Bec, cit.

Dans *Like me*, la théorie du «moi surnaturel» se croise avec les thèmes ultramodernes du voyeurisme numérique et du narcissisme photographique: assis devant son ordinateur, le protagoniste tombe amoureux d'Alice, une femme obsédée par Facebook et par le culte des selfies. L'interruption soudaine des publications d'Alice crée une *quête* amoureuse postmoderne où le héros plonge dans l'univers du virtuel pour retrouver son aimée; toutefois, la toile finit vite par prendre au piège l'internaute. Perdu dans de milliers de pixels, l'homme devient enfin un «programme indéfinissable», une «émanation» qui, comme la fantomatique Alice, trouve son unique support dans l'image virtuelle:

Autour de moi des choses que je ne connais pas, que pour l'instant je comprends mal. Des amas de lettres, les colonnes d'un langage binaire, différents programmes. Je marche parmi des écritures, passe la porte de divers codages, me trouve face aux électrons et leur vertige, suis une route obscure coupée de multiples trajectoires lumineuses. Puis reviens en arrière, appelle, émet des vibrations électromagnétiques, recolle à mon image, cherche celle d'Alice. Moi, l'image, ne sommes plus qu'un, mais je suis aussi autre chose qu'une image, une entité autonome qui se déplace, circule. L'image est mon support, mon véhicule autant qu'un de mes organes. Je suis une sorte de programme indéfinissable qui vient droit du vivant, mais ne suis plus vivant. Je n'en suis qu'une émanation, une synthèse, un lot de corpuscules où se comprime une respiration de sensations, de sentiments, de réflexions³⁴.

Au-delà des réminiscences de films de science-fiction (on songera notamment à *Matrix Revolution*) ce qui fait l'intérêt de la nouvelle, à notre avis, c'est que l'image photo numérique y fonctionne en véritable moteur diégétique: en acheminant le héros vers un monde parallèle où règnent des lois sensorielles déroutantes, les selfies d'Alice mettent en œuvre «une mécanique de vision, mieux de visualisation, c'est-à-dire un dispositif qui organise et dans une certaine mesure invente la perception de la réalité», pour le dire avec Morizot³⁵. On peut interpréter *Like me* comme une actualisation d'un phénomène qui est typique de

³⁴ Bec, *Like me*, dans *Photomontage*, cit., p. 50.

³⁵ Jacques Morizot, *Interfaces: texte et image*, Rennes, PUR, «Æsthetica», 2004, p. 100.

l'«ère du visuel», c'est-à-dire de notre époque, où, comme le fait observer Faccioli en citant Debray, «la technologie rend visible une réalité qui est seulement simulation, mais que nous pouvons vivre comme réelle (si nous y croyons)»³⁶. Nous remarquerons également le changement de cap que marque le dénouement du récit, qui confère à la photographie un pouvoir de libération. Toutefois, ce retournement s'avère bien provisoire, car personne ne se sauve de l'addiction au réseau social – ni la jeune femme (ou mieux, son être numérique), ni le héros:

La mort de son corps lui a permis de réaliser cela. La mort de son corps a créé un espace, une porte. Je ne sais pas trop comment cela peut se réaliser, mais via le flux informationnel et quelques contractions quantiques, je pense que son moi virtuel, la photographie et son entité, comme je l'appelle, a trouvé une autre place. Il est devenu le temps d'un bref instant ce reste d'esprit que libère un corps mort. Ceci avant que l'addiction ne reprenne le dessus et renvoie Alice dans la sauvagerie du réseau. Un transit provisoire du moi virtuel par le monde des esprits³⁷.

On pourra conclure que, avec *Like me*, Bec porte à ses conséquences ultimes (et paradoxales) le motif de la photographie en tant que phénomène qui «capture» ses sujets. Ce *topos* revient aussi dans la dernière nouvelle de l'ouvrage, *Chambre noire*³⁸, texte qui se fait l'occasion pour rendre hommage au plus vieil ancêtre de l'appareil photo ainsi que pour récupérer l'une des plus anciennes croyances que l'on associait à cette invention. *Chambre noire* récupère en effet l'idée de l'acte de photographier comme phénomène qui «piège» le sujet photographié et finit par l'«amputer», voire le cannibaliser. Des qualificatifs comme «voleur d'âme» et la comparaison du film avec du papier tue-mouches concourent à accentuer le côté morbide et «anthropophage» qui semble inscrit dans le geste d'appuyer sur le déclic de l'appareil:

³⁶ Patrizia Faccioli, «La sociologie dans l'image», *Sociétés*, 95, 2007/1, pp. 8-18 (p. 11).

³⁷ *Like me*, cit., p. 58.

³⁸ L'auteur signale que *Chambre noire* est, en réalité, la première nouvelle en ordre de rédaction.

Il développa le film, le mit à sécher. Chaque fois qu'il pendait ainsi au plafond un film, il avait toujours la même vision. Celle des papiers tue-mouches que sa grand-mère accrochait au lustre de sa cuisine. Ce rapprochement ne cessait de l'amuser, mais en même temps, l'interpellait. Il s'était toujours demandé s'il était raisonnable d'attribuer au film et au papier collant les mêmes vertus, s'il était réellement sérieux d'identifier les personnes prises en photo aux insectes englués dans la colle. La photographie, un acte de barbarie? Il en riait. Mais au fond de lui, il n'était sûr de rien. S'il tenait à préciser que pour lui, photographier était avant tout un geste d'amour, il devait bien lui reconnaître quelques excès³⁹.

*Cet appareil est un anthropophage, se dit-il, une sorte de magicien pervers, un démolisseur de personnalité, un décortiqueur, un voleur d'âme. Il se saoulait de mots tant il hésitait à continuer. Qu'il prenne une photo, OK, mais il semble aussi qu'il piège une partie de l'individu photographié, qu'il l'ampute d'un trait de caractère pour le faire resurgir sous forme de spectre*⁴⁰

En revenant une dernière fois sur l'image du «spectre», Bec ferme donc la boucle d'un livre qui révèle le «visage à double face» de la photographie, pour emprunter une formule à Stiegler. Car, comme nous l'avons constaté, dans *Photomontage*, la photographie «d'une part [...] déforme ce qui est montré, en renvoyant à autre chose et en présentant ce qui est représenté comme quelque chose de différent»; d'autre part, «elle fait apparaître ce qui autrement serait resté invisible»⁴¹.

4. Conclusion

La lecture de *Photomontage* permet de plonger au cœur du côté fantastique et «étrangement inquiétant» de la photographie tout en explorant les multiples facettes de cet art. Biochimiste et enseignant de didactique de science, l'auteur s'interroge dans le texte sur quelques questions qu'avaient explorées des critiques comme Barthes et Ceserani, et qui sont un objet de choix pour les ouvrages de photolittérature: le rapport avec la mémoire;

³⁹ Bec, *Chambre noire*, dans *Photomontage*, cit., pp. 83-84.

⁴⁰ Ivi, p. 95.

⁴¹ Bernard Stiegler, *La photographie en tant que texte*, «Revue internationale de Photolittérature», 1, 2017, <http://phlit.org/press/?post_type=articlerevue&p=2817>.

le questionnement de l'identité du sujet photographié et du «double photographique»; la fonction «créatrice» du sujet qui regarde le cliché (le *spectator*); l'appareil et le film en tant qu'objets qui «capturent» des «spectres». Le résultat est un ouvrage de suspense à la fois original et captivant: l'écrivain non seulement emphatise l'aspect angoissant et les implications affectives qu'implique l'art du portrait, mais invente des histoires surprenantes où différents genres littéraires se mêlent (le fantastique, l'horreur, la science-fiction). En effet, la méthode de composition du livre rappelle de près le «brassage des différents codes de lecture» propre à la technique dont il est question dans le titre⁴²; mais, à l'instar du photomontage, ces nouvelles délaissent l'objectif de reproduction impartiale de la réalité extérieure pour aboutir à l'expression d'une vérité cachée. Tantôt moyen de présentification de la pensée, tantôt médium pour la résurgence de «fantômes», le portrait dans *Photomontage* est une ressource diégétique formidable qui projette le lecteur dans un voyage à travers les différentes techniques photographiques, du papier argentique à la photo numérique en passant par la dystopie de la «biotechnophotographie». En même temps, comme l'atteste *Like me*, Bec nous confronte à la «mutation [...] conceptuelle et cognitive» qui caractérise notre époque – une ère où, comme l'écrit Montier, une «une nouvelle manière de lire, segmentée, fragmentée, discontinue dans un espace mobile et sans autre “fond” que celui, illusoire, de l'écran» s'est instaurée, et où s'inventera «finalement aussi un autre ordre des illusions», de «nouveaux régimes de fictionnalités»⁴³.

⁴² Patti, Sacconi, Ziliani, *Fotomontaggio* cit., p. 10.

⁴³ Jean-Pierre Montier, *La photolittérature à l'ère – l'aire – numérique: de l'entre-deux à l'interconnexion*, «Nouveaux cahiers de Marge» 2, 2020, <<https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=314>>.

Samuele Fioravanti

Il *false color imaging* nella poesia italiana contemporanea.
Radiografie, termografie e IRFC

1. *L'immagine fotografica: un «effetto aumentato del reale»*

Con *false color imaging* si indicano varie tecniche per l'elaborazione di immagini fotografiche a colori alterati, che permettono di visualizzare su schermo informazioni altrimenti inaccessibili a occhio nudo. Le cosiddette immagini a falsi colori sono comunemente impiegate in ambito civile (telecamere a infrarossi) e in ambito militare (termocamere), su macro-scala (*astro-nomic false color photographs*) e su micro-scala (S.E.M.), nella diagnostica artistica (riflettografia) e nella diagnostica medica (risonanza magnetica). La poetessa statunitense Jorie Graham ne ha messo in versi l'effetto visivo straniante (il «contrasto intonato alla frequenza del campo elettromagnetico») in un componimento intitolato *From inside the MRI*, tradotto a quattro mani con Antonella Francini (*Da dentro la risonanza*).

si prendono porzioni del mio corpo che è uno soltanto – che è stato uno
per tutta la vita –
mi sente, dice lui, schiacci questo se ci sono problemi, ok? pronta?

se se se se

se no se no – qui c'è qualcosa da venerare [...]

→più gravi le apprensioni per gli Yazidi

sempre intrappolati sulla montagna→in fuga ripete l'Associated Press→in
quest'istante→

in diretta da questo fuso orario→guarda è un terrore→è lo schermo

[...] una luce rossa
canta ad alta voce

*esame in corso*¹.

¹ Jorie Graham, *fast*, New York, Ecco, 2017; trad. di A. Francini, *fast*, Milano,

La risonanza sembra disgregare l'unità del testo e del corpo, minacciandone la coesione, frazionandolo in «porzioni» a fini analitici («esame») e sovrapponendo il *monitor* della clinica a un *display* che riporta il genocidio yazida in Iraq. La sede del corpo disgregato durante la risonanza «è lo schermo», cioè lo stesso dispositivo che induce «apprensioni» anche per le vittime irachene riprese «in diretta», soggette allo sguardo raccapricciato dello spettatore («guarda è un terrore»). Per Jorie Graham, il corpo fotografato e visualizzato su schermo è irrimediabilmente alterato: diventa un corpo esposto e vulnerabile, sia esso il paziente in clinica o il fuggitivo in Iraq. Le fotografie a falsi colori («immagini incise») generano un simulacro del corpo («qualcosa da venerare»), un simulacro più informativo e più dettagliato dell'organismo visibile a occhio nudo; parlano *al posto del corpo* risultando più affidabili e più esaustive poiché forniscono un numero maggiore di dati specifici che possano essere registrati e diffusi.

Graham ricorre a un parallelo fra la risonanza magnetica e i *reportages* dalla guerra in Iraq poiché, in entrambi i casi, l'immagine del corpo umano è mediata dal *false color imaging*: il paziente in ospedale viene scansionato e visualizzato sul *monitor* mediante una serie di fotografie in scala di grigi, esattamente come gli yazidi vengono identificati dalle termocamere integrate nei caschi delle truppe francesi e statunitensi. Le tecnologie della difesa producono, infatti, fotografie simili alle immagini della risonanza, caratterizzata dalla stessa cromia spettrale, ad alto contrasto e ad altissima brillantezza. La regista francese Éléonore Weber ha ottenuto una selezione delle riprese aeree effettuate proprio da questo tipo di termocamera durante le campagne in Afghanistan e in Iraq, le ha quindi rimontate nel docufilm *Il n'y aura plus de nuit* (2020) commentando in *voice over* il comportamento dei soldati e dei civili presi di mira. Le termocamere consentivano ai soldati di individuare fotograficamente le fonti di calore (i corpi umani) e di ipotizzare la presenza di eventuali dispositivi bellici. La possibilità di identificare corpi vivi e armati avrebbe dovuto favorire i tiratori nel colpire esclusivamente

obiettivi militari; tuttavia una serie di innumerevoli errori ha indotto i civili iracheni e afgani a escogitare formule improvvisate per sottrarsi alle termocamere, abbassando artificiosamente la propria temperatura corporea e celando gli attrezzi da lavoro agricolo, nella speranza di evitare il rilevamento fotografico che li avrebbe esposti alla possibilità di essere erroneamente eliminati².

Termocamere e visori notturni misurano le radiazioni infrarosse – ovviamente impercettibili all'occhio umano – associando a ciascuno dei valori rilevati una tonalità predeterminata; le immagini fotografiche risultanti sono alterate a livello cromatico ma restano intuitivamente leggibili. L'artista britannico P. Staff ha sfruttato l'effetto della termografia nella videoinstallazione *On Venus*, presentata alla Serpentine Gallery di Londra nel 2019 e alla LIX Biennale di Venezia nel 2022. Sullo schermo, una serie di testi in versi liberi si alterna alle immagini di una termocamera a raggi infrarossi, ulteriormente contrastate in postproduzione affinché i *frames* appaiano simili a immagini satellitari del pianeta Venere ottenute con tecniche di *false color imaging*. Nelle poesie di Jorie Graham, la pagina stampata descrive l'effetto delle immagini a colori alterati, mentre nei video di Staff ed Éléonore Weber sono le immagini stesse ad accogliere il testo sullo schermo. In questo contributo mi concentrerò sia sull'uno sia sull'altro caso, studiando le interazioni fra poesia e *false color imaging* da una prospettiva strettamente letteraria. Tenterò una ricognizione sull'impatto che le fotografie a falsi colori hanno avuto sull'immaginario contemporaneo in poesia,

² Lo stesso anno in cui *Il n'y aura plus de nuit* veniva presentato alla LVI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, anche il poeta canadese Adam Dickinson ricorreva alla manipolazione della propria temperatura corporea per poi registrare dettagliatamente le reazioni del proprio organismo e delle persone che lo attorniavano durante le sessioni di rilevamento: «38.6 °C Internal temperature, 117 heartbeats per minute, / Oxygen Consumption (Litres per minute) 0.29 [...] // you will know / what to do / and the sweat / on my face / is a fogged lens / directionless» [Adam Dickinson, *Rip the Wires Out*, «Poetry North West», <<https://www.poetrynw.org/rip-the-wires-out/>>, 7 dicembre 2020, ultimo accesso: 8 settembre 2025.]. Il componimento si chiude con un effetto ottico: l'annebbiamento della vista a causa della sudorazione facciale interviene, come una lente offuscata, a privare di coordinate spaziali («directionless») nel momento in cui sembra necessario passare all'azione («you will know / what to do»).

procederò per via comparativa e concluderò che l'analogia con le tecniche di alterazione cromatica possa giovare anche all'analisi di componimenti in versi che non abbiano apertamente tematizzato la fotografia a falsi colori. Ipotizzerò che, nella poesia recente, il *false color imaging* configuri l'ipotesi di un mondo scoperto in cui le informazioni sensibili e i dati biometrici siano visibili a fior di pelle e restino costantemente disponibili sulla superficie dei corpi fotografati. L'accesso a questo mondo tecnologicamente mediato verrebbe quindi consentito da una finzione cromatica arbitraria che, nondimeno, garantisce un «effetto aumentato del reale»³. Sarebbe insomma una visione falsa ma paradossalmente *più reale*, cioè arricchita – più dettagliata, più penetrante e intrusiva – a permettere l'acquisizione dei dati necessari a stabilire che cosa è possibile identificare e comprovare, insomma cosa appare reale, ma solo in quanto garantito (tecnologicamente) e documentato (visivamente).

2. Lo scanning: «scandagliando i pixel»

Nella fotografia infrarossa a falsi colori (IRFC), tonalità differenti permettono di individuare i diversi livelli di ossidazione delle vernici per poter distinguere i vari pigmenti in un testo pittorico. Nella diagnostica artistica preliminare al restauro, i rossi identificano l'uso di cobalto e gli azzurri di rame, benché ad occhio nudo appaiano come sfumature di verde e marrone. In una prosa del 2015, la poetessa marchigiana Maria Lenti descrive la fotografia a falsi colori in termini miracolosi, giacché permette di interrogare la *Muta* dipinta da Raffaello e ottenerne un'immagine inedita. Nel tradire i colori visibili a occhio nudo, le fotografie IRFC tradiscono anche «i segreti in corso d'opera, il colore da restituire all'originale, le gallerie di tarli insidiosi»⁴.

Incanto dell'impossibile: domandare alla *Muta* [...] dei ripensamenti del dipintore tra la prima stesura e l'ultima. Del suo essere stata nelle mani

³ Silvia Tripodi, *Totem*, Roma, Tic, 2002, p. 35.

⁴ Maria Lenti, *La Muta in ascolto*, in *S'agli occhi credi. Le Marche dell'arte nello sguardo dei poeti*, a cura di C. Babino, Montecassiano (MC), Vydia, 2015, pp. 64-71, p. 71.

di esperti restauratori, alla luce radente di lampade, agli infrarossi, alle radiografie e alla tac⁵.

In una prosa più recente, Silvia Tripodi tematizza invece l'elaborazione di fotografie a colori alterati in ambito istruttorio, riferendosi a un caso di cronaca siciliana: la scomparsa di Viviana Parisi e del figlio a Caronia durante il lockdown del 2020.

Il satellite registra centinaia di fotogrammi che si possono montare uno dopo l'altro. I satelliti più sofisticati possono anche rilevare agli infrarossi dei particolari che a occhio nudo sarebbe impossibile notare. Ad esempio, scandagliando i pixel di un'immagine a infrarossi, è possibile rilevare cadaveri o carcasse⁶.

Lenti e Tripodi sono due scrittrici diversissime per età e per afferenza: la prima, nata nel 1941, è una poetessa lirica tradizionale mentre la seconda, del 1974, opera nell'ambito della prosa e della post-poesia. Tuttavia, per entrambe, l'osservazione a infrarossi costituisce un'esperienza limite: l'«impossibile» viene riconfigurato ricorrendo ad alterazioni fotografiche (Lenti: «incanto dell'impossibile»; Tripodi: «particolari che a occhio nudo sarebbe impossibile notare»). Le riflettografie sull'olio di Raffaello e i fotogrammi satellitari di Caronia garantiscono «un lungo, elaborato, spesso travagliato effetto aumentato del reale»⁷. Insomma, un mondo filtrato dai processi di *false color imaging* è un mondo visivamente alterato ma più reale, accresciuto, ricco di informazioni altrimenti inattingibili e tuttavia arrendevole all'intrusione e all'analisi, un mondo sventrato, dove dati qualitativi e quantitativi vengono rilevati, scannerizzati e processati al fine di garantire una finzione cromatica più vera del vero.

Lenti e Tripodi ne descrivono i vantaggi senza acquisirne il metodo: scrivono *delle* immagini a falsi colori, non scrivono *come* quelle immagini, non cercano di restituirne l'effetto visivo sullo specchio della pagina. L'operazione è stata invece tentata da Nicola Ponzio che, in collaborazione con il fotografo Paolo Mussat Sartor, ha dato alle stampe *Scanning!*. Per rendere visivamente

⁵ *Ibidem*.

⁶ Tripodi, *Totem*, cit., p. 24.

⁷ Ivi, p. 35.

l'effetto del *false color imaging*, Ponzio ricorre a una recensione nomenclatoria dei bianchi, dei grigi e dei neri, che variano al variare dell'inchiostatura più o meno densa sulla pagina. Le poesie di *Scanning!* sono tavole di testo in scala di grigi: lunghe liste di cromie separate dallo *slash* che rinunciano a rappresentare alcunché per indagare invece le minime variazioni di tono e ingigantirle come farebbe un microscopio elettronico a scansione (S.E.M.).

/ bianco pectina / nero dell'eroina *black tar* / grigio del lichene *Stereocaulon* / grigio delle valve di vongola verace (*Venerupis philippinarum*) / bianco matita / nero dell'ebano di Ceylon (*Diospyros eburnea*) / nero chador / nero caverna / bianco dei fiori di *Acacia schinoides* / nero caliginoso / nero dell'axolotl (*Ambystoma mexicanum*) /⁸

Le immagini prodotte da un S.E.M. sono a colori alterati – spesso una sofisticatissima scala di grigi – ma somigliano a fotografie in HR che, anziché sfruttare sorgenti di luce, rilevano flussi di elettroni. Un mondo mediato dal S.E.M. non è solo un mondo di sottilissimi bianchi, neri e grigi, ma un mondo ingigantito, dove i dettagli più trascurabili appaiono monumentali, dove la profondità di campo è massima, dove le varietà cromatiche insensibili a occhio nudo sono accuratamente differenziate dai passaggi di tono. Le poesie di *Scanning!* offrono un'immagine del mondo disgregata e aliena come le risonanze magnetiche nella poesia di Jorie Graham e le riprese a falsi colori dal pianeta Venere nelle video-poesie di P. Staff. Nicola Ponzio aveva già adottato una strategia simile nei monocromi del 2011 e del 2013 (*Breve storia del bianco*, *Breve storia del blu*), con l'inventario delle varie tonalità tratte da una capillare ricerca online, copiate sulla pagina secondo un rigido pattern anaforico e separate dalla barra obliqua: «/ bianco cristallo / [...] / bianco cristallino / bianco cocaina / bianco di lana chimica / bianco alogeno / bianco di gesso / bianco cristallo di granito /»⁹. Ma il ricorso a motori di ricerca nella compilazione dei lunghi elenchi cromatici conferma che, anche nel caso di Ponzio come di Lenti e Tripodi, il *false color imaging* è tecnologicamente mediato – stavolta letteralmente mediato dalle risorse online – e, pertanto, la resa

⁸ Nicola Ponzio e Paolo Mussat Sartor, *Scanning!*, Mantova, Corraini, 2014, s. p.

⁹ Id., *Breve storia del bianco*, HCH, edizione elettronica, 2011, s. p.

letteraria di tali effetti tende a sua volta alla ri-mediazione più che all'ecfrasi.

3. *Il colore: una «vocazione segreta»*

Umberto Fiori ha dedicato un'intera silloge alla vastissima collezione di fototessere che ha religiosamente conservato a partire dal 1968. La raccolta, *Autoritratto automatico*, include anche un *Identikit* vistosamente modificato su base cromatica.

Lineamenti: parecchi. Quanto basta.
 Irrevocabili. Comunque transitori,
 insufficienti. Occhi a sventola.
 Mento aquilino. Orecchie azzurre, tarchiate.
 Labbra castane; poi, brizzolate.
 Colorito composto, eretto.
 [...]

 Denti biondastrì, a caschetto¹⁰.

L'immagine è falsata sul piano cromatico («orecchie azzurre», «labbra castane», «denti biondastrì») ma viene comunque potenziata in postproduzione: è un'immagine più informativa e più dettagliata del corpo che ritrae, poiché rende esperibili in superficie anche gli impliciti che resterebbero altrimenti celati a occhio nudo. Nella poesia di Umberto Fiori, infatti, le fototessere a colori falsati («effigi») smascherano una «vocazione segreta».

hanno una vocazione
 segreta, le tue effigi che collezioni:
 essere pasticciate.

Questo signore così grigio, rigido,
 così gravato dall'identità,
 coloriamolo a strisce¹¹.

Il desiderio inammissibile di essere sfigurato, irriso e imbrattato emerge dalla foto proprio perché è l'immagine alterata a svelarlo, non il viso del poeta. La finzione cromatica visualizza

¹⁰ Umberto Fiori, *Autoritratto automatico*, Milano, Garzanti, 2023, p. 32.

¹¹ Ivi, p. 44.

sottintesi e latenze, ristabilendo quello che Tripodi ha definito un «effetto aumentato del reale». La fotografia alterata sembra *più reale* dell'organismo che viene esaminato («questo signore così grigio»), sezionato («occhi... mento... orecchie... labbra») e infine modificato («coloriamolo a strisce»), giacché l'immagine riesce a visualizzare anche dati e pulsioni impercettibili a occhio nudo. Insomma, la poesia stessa funziona come una fotografia a falsi colori: altera le cromie a fini diagnostici e di posizionamento; ma è soprattutto nei versi di Giulia Martini che il procedimento trova un'applicazione puntuale. Nelle quartine di *Mi piace la tua figura Klein blue*, l'«insormontabile reticenza» della dedicataria viene sfidata su base cromatica, come se la scissione e la riconfigurazione del corpo («la tua figura») in un lungo elenco di trentadue colori fortemente alterati fosse l'unica chiave d'accesso alle informazioni più riservate, come se le modificazioni cromatiche mirassero a «rivel[are]» l'invisibile celato dietro le apparenze («la piccola scienza dietro la grata»).

Mi piace la tua figura Klein blue,
comando stellare, carta da zucchero,
corallo, cobalto, registration black,
bianco fantasma, olivina, asparago.

La tua figura che diventa celadon,
Isabella, ottone antico, blu cobalto,
rosa mountbatten, denim, international.
Oro. Uovo di pettirosso chiaro.

La striscia salmone sulla testina,
acquamarina, cenere, ametista,
cardo, carbone, solidago, ardesia,
rosso Falun. Di nuovo acquamarina.

Segnale. Scuolabus. Poi verde ufficio.
Poi terra d'ombra bruciata. Tenné.
Te ne sarei grata, se mi rivelassi
la piccola scienza dietro la grata

dove rinasci dalle tue ceneri
e sopravvivi alla muta delle penne.
Mi piace persino la tua figura retorica:
un'insormontabile reticenza¹².

¹² Giulia Martini, *Coppie minime*, Latiano (BR), Internopoesia, 2018, p. 55.

Anche in questo caso come in *Scanning!*, la poetessa ricorre – su sua stessa ammissione – a un motore di ricerca online per attingere a un elenco di cromonimi e ottenere una descrizione della «figura» umana tecnologicamente mediata. L'immagine, dunque, non è frutto di una visione a occhio nudo, è piuttosto un ritratto supportato da una raccolta dati online e infine alterato in postproduzione. Un ultimo esempio di poesia consimile, che abbia mimate le strategie del *false color imaging* senza tematizzare esplicitamente le tecniche fotografiche, è il *Mandala* chiamato «*Le posizioni della luna*» di Corrado Costa. In questo caso, il poeta stila un elenco di *false colors* («colori [...] senza colore») acquisiti con un prelievo sottocutaneo («fra la milza e le viscere») per sopperire alla reticenza dell'organismo («al buio»). L'immagine che ne consegue rende manifesto l'implicito per via cromatica («il suo colore è / '.....'») e lo smaschera: è uno slancio libidico inespresso («fa l'amore») che restava insondabile a occhio nudo e viene infine riconfigurato mediante una brusca virata nell'impaginazione del testo, quasi come in una fotografia cromaticamente alterata in postproduzione.

il suo colore
è sotto una linea interna e immaginaria
a questa altezza
circa
fra la milza e le viscere
sotto le dita si sente
che cambia
interiormente
i suoi colori geometrici
i suoi
azzurro
giallo
verde
rosso
arancio
viola
non sono
azzurro
giallo
verde
rosso
arancio

viola
 che sono senza colore
 sono in fondo
 al buio
 [...]

La loro forma
 è vasta e immaginaria
 è gialla verde rossa azzurra arancio e viola
 e fa l'amore
 sotto una forma vasta e immaginaria
 gialla verde rossa azzurra arancio e viola.
 Il suo colore è
 '.....'¹³

4. *La realtà: una «massa di frantumate immagini»*

L'artista polacca Agnieszka Kurant ha realizzato *Conversions #2* (2020) per la Galleria Tanya Bonakdar di Los Angeles. L'opera appartiene al novero della cosiddetta *text based art* che consiste nella produzione automatica di immagini a partire da una serie di input testuali: in questo caso, lo schermo a cristalli liquidi visualizza diversi pattern cromatici, derivandoli dall'analisi dei sentimenti espressi online da migliaia di *tweets* rilevati da un algoritmo in tempo reale. Il software è stato programmato per rilevare il grado di indignazione o di soddisfazione nei vari *feeds*, associare una certa tonalità a ciascuna reazione e infine restituirla visivamente sul monitor. Il risultato è una rimediazione dei testi tramite *false color imaging*, con una scelta cromatica che ricorda le immagini termografiche e costringe lo spettatore a diffidare delle sfumature che vede («questi colori non sono colori») per formulare ipotesi che intravede («questi colori sono reazioni») riguardo a persone di cui può solo congetturare l'esistenza («questi colori sono organismi?»).

Guido Mazzoni ha figurato una situazione consimile in *Rogoredo*, breve poesia ambientata nella stazione a sud di Milano. Il finestrino del treno sostituisce il display su cui si proiettano

¹³ Corrado Costa, *Poesie edite e inedite (1947-1991). Opere poetiche II*, a cura di C. Portesine, Ancona, Argolibri, 2021, pp. 190-191.

dapprima «tutti quei colori», poi gli «azzurri», infine «pochi colori tutt'attorno». E sono proprio gli effetti ottici del vetro – riflesso, rifrazione, diffrazione – a offrire una ricostruzione plausibile del mondo visibile («questi sono corpi») e soprattutto a generare un'immagine sottocutanea («mi disegnano le vene»).

Con una strana durezza, fra tutti quei colori, riguardavo
le nuvole basse e il sole
sempre sopra di me illuminare il finestrino

e la sequenza dei palazzi usciti dal vapore
azzurri fra muri di siepi e pochi colori tutt'intorno
«questi sono corpi», mi dicevo, «e questo è il mio
dove il sole e un treno troppo riscaldato mi disegnano le vene»¹⁴.

Una manciata di anni più tardi, la poetessa e coreografa statunitense Bryana Fritz si sarebbe focalizzata sulla stessa dinamica in un testo-*performance* che prevede la proiezione di immagini fotografiche sottocutanee e riconcepisce l'epidermide stessa come uno schermo che falsa i colori.

The moment the skin is breached is both violent and intimate. A cut, a slice, makes the blue go liquid red. Shattering the appearance of an inside. Subcutaneous fat only allows blue light to penetrate skin all the way to the veins, so this is the color that is reflected back. [...] Is the camera rolling? He asks the question and of course it is. Marking that this is being registered and that the apparentness of his body is preceded by being with other bodies¹⁵.

Kurant, Mazzoni e Fritz ipotizzano che l'immagine fotografica a colori alterati possa fornire una via di accesso privilegiata a una serie di dati difficilmente acquisibili su macro-scala (vedere ciò che sentono migliaia di persone) e su micro-scala (vedere ciò che sente un individuo specifico sottopelle). Ma si concentra sugli «estrem[i] oppost[i] della scala di grandezza» anche la terza poesia inclusa da Franco Buffoni in *Betelgeuse*, che sottolinea

¹⁴ Guido Mazzoni, *I mondi*, Roma, Donzelli, 2010, p. 39.

¹⁵ Bryana Fritz, *Surface*, in *En Plein Air. Ethnographies of the Digital*, a cura di P. Karambeigi, A. Ostertag, T. Rossol, P. Schwarzer e L. Stolz Lipsia, Spector Books, 2018, pp. 74-75, p. 75.

il travaso di competenze tecnologiche dall'astronomia alla biologia cellulare («microscopio a fluorescenza ottica»).

Applicando un algoritmo sviluppato
per rilevare le galassie
si è riusciti a vedere al microscopio
i movimenti dei filamenti proteici
che compongono le cellule¹⁶.

Nel 1973, Ketty La Rocca si era già mossa in direzione di una poesia sottocutanea, mediata da *false color imaging* in scala di grigi. La serie di poesie visive *Craniologie* consiste infatti in un ciclo di lastre radiografiche del cranio della poetessa affetta da tumore. Le immagini sono quindi sovrapposte a fotografie ingigantite delle dita variamente atteggiate e sagomate da un nastro di pronomi («you-you-you-you...»). Le radiografie, enfatizzate dalla scrittura e designate dal dito indice in sovrimpressione, tentano di rammendare sul piano identitario (quest'immagine sei proprio tu: «you-you-you-you...») le scissioni esercitate dalla diagnostica medica (questa è la tua testa, questa è la tua mano, questo è il tuo tumore al cervello).

Più recentemente, l'artista statunitense Loie Hollowell ha realizzato una serie di olii su lino schermati da una teca di resina acrilica e classificati su base cromatica (*Scarlet Brain, Mauve Brain, Yellow Brain...*). Le variazioni alludono alle tonalità di *false color M.R.I. scan* del cervello umano, e sono state presentate sotto il titolo *Starting from 0* che gioca sull'ambiguità tra la forma del numero zero e l'ovale delle sezioni craniche, dunque sulla conflagrazione fra l'analisi quantitativa dei dati e l'analisi qualitativa degli stati affettivi. Hollowell rileva i limiti della fotografia a falsi colori che, per semplificare l'analisi diagnostica, procede per ripartizioni e distinzioni, isolando e arricchendo porzioni del visibile, senza focalizzarsi necessariamente sulle relazioni che un sistema intrattiene con altri sistemi e sulle ricadute emotive che un simile approccio comporta. In misura e in modi diversi, le poesie di Jorie Graham, di Umberto Fiori e di Corrado Costa si erano già concentrate sul rapporto tra la

¹⁶ Franco Buffoni, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, Milano, Mondadori, 2021, p. 13.

finzione cromatica e la realtà affettiva che veicola, ma è soprattutto nei versi dell'*Ospite* che Elisa Biagini si è interrogata sul rapporto fra la sfera affettiva e le condizioni di visibilità (come si guarda) per stabilirne a ritroso la pertinenza (cosa si è guardato) e la validità (a quale fine).

ti apro la
scatola del
cranio come
a cercare dei
fili da
rammendo¹⁷

Riguardo ai versi di Biagini si è parlato di una poesia «autoptica», per sottolinearne il carattere eminentemente visuale di una poesia che tende alla fotografia in presa diretta anziché all'introspezione¹⁸. L'indagine autoptica pretende una partizione preliminare («ti apro [il] cranio»), necessaria a ricostruire in seguito il proprio oggetto, ma solo *post visionem* («fili da / rammendo»). Per ricavare dati biometrici e informazioni dirimenti, sembra infatti che la fotografia a falsi colori (in questo caso: la radiografia cranica in scala di grigi) costituisca una tecnica di riferimento e una metafora *prêt-à-porter*, non solo in ambito letterario ma anche nella contaminazione fra poesia e video, *performance* o *text based art*. Vorrei quindi chiudere con un'ultima comparazione tra i versi di Elisa Biagini e un componimento del poeta tedesco Durs Grünbein, che ipotizza un mondo spalancato («pieno di gente, tutti / coi crani scoperchiati»), un mondo visibile a «cervelli nudi» anziché a occhio nudo. La finzione cromatica costituisce infatti una soluzione particolarmente agibile per accedere a una realtà arricchita di informazioni sensibili e più esaustiva perché indiscreta, una realtà mediata dalla fotografia produce quell'«effetto aumentato del reale» che rilevava Silvia Tripodi e che si contrappone alla «realtà di seconda mano» nei versi di Grünbein.

¹⁷ Elisa Biagini, *L'ospite*, Torino, Einaudi, 2004, p. 32.

¹⁸ Cecilia Bello Minciocchi, *L'Ospite di Elisa Biagini*, «Semicerchio», 30-31, 2004, pp. 30-32: 30.

Cerebralis

«I più qui, vedi, sono in cerca
 di una realtà come
 di seconda mano..., – disse. – Nessuno
 può mollare
 [...] la
 massa di frantumate immagini
 [...] Pensa un po': un caffè pieno di gente, tutti
 coi crani scoperchiati, cervelli
 a nudo
 (questo grigio!)» [...]

Strano momento quando all'improvviso
 (era durante una radiografia al cranio?)
 ti fu chiaro che cosa significa

che in ogni cervello alloggiano
 assieme 15 miliardi
 di cellule grigie, come tanti popoli
 radunati in un'unica centrale elettrica,
 e giorno e notte sotto
 minaccia di olocausto¹⁹.

Elisa Biagini pubblicava i versi dell'*Ospite* giusto pochi anni dopo la traduzione italiana di Grünbein, con l'ambizione di trovare una poesia che servisse a «vedermi meglio / dentro» e a sezionare «pezzi di / corpo». Optava esplicitamente per una poesia succedanea, quasi un ripiego in assenza di tecniche a falsi colori o uno slancio frustrato verso un obiettivo limite: stabilire i criteri di una realtà mediata, documentata fotograficamente e vidimata dalla finzione cromatica. La poesia le appare insomma quel surrogato della fotografia che, in assenza di *false color imaging*, deve ricorrere alla lettura su carta, provando a scimmiettare l'«effetto aumentato del reale» che le è negato.

ed io che sono
 senza vista ai
 raggi x, dovrò
 sfogliarti per
 vederti davvero²⁰.

¹⁹ Durs Grünbein, *A metà partita*, trad. di A. M. Carpi, Torino, Einaudi, 1999, p. 97.

²⁰ Biagini, *L'ospite*, cit.

Indice dei nomi

A

Ajazzi Mancini Bigongiari, Elena 84n, 88
Albertazzi, Silvia 23n, 26n, 124n
Alessandro Magno 183
Alessio, Antonio 19n
Alighieri, Dante 177
Alinari, fratelli (Giuseppe, Leopoldo, Romualdo) 88, 112
Alliata, Saretta 156
Amato, Serafino 155n
Amigoni, Ferdinando 26n
Amiot, Anne-Marie 41n
Angioletti, Giovanni Battista 15, 84 e n, 85 e n, 86n, 88 e n, 90 e n, 91 e n, 92
Anselmi, Gian Mario 121
Antonioni, Michelangelo 69 e n, 73 e n
Anzellotti, Elisa 52
Apraxine, Pierre 193
Aragon, Louis 13, 31n, 32 e n, 33 e n, 34, 35 e n, 36, 37n, 38, 39 e n, 40 e n, 41 e n, 42, 43
Aristotele 189, 190
Ascari, Fabrizia 166n
Augé, Marc 171n

B

Bacchelli, Riccardo 83
Bachelard, Gaston 42n
Bacon, Francis 186
Balzac de, Honoré 165
Barbina, Alfredo 96n, 98n, 121n
Barthes, Roland 12, 14, 114 e n, 115 e n, 122, 123 e n, 139, 167 e n, 170 e n, 171 e n, 186, 192 e n, 193 e n, 194n, 195, 199

Battistini, Lorenzo 20n
Baudelaire, Charles 45
Bayard, Hippolyte 11, 187
Bazin, André 170
Beauvoir de, Gaston (Bertrand de Beauvoir, Gaston) 148
Beauvoir de, Hélène (Bertrand de Beauvoir, Hélène) 145, 148, 149
Beauvoir de, Simone (Bertrand de Beauvoir, Simone) 12, 141 e n, 142 e n, 143 e n, 144, 145 e n, 146 e n, 147-153
Bec, Jean-Louis 12, 14, 185 e n, 186, 187 e n, 188, 189 e n, 190 e n, 191, 192, 193n, 194 e n, 195, 196 e n, 197n, 198, 199 e n, 200
Beigbeder, Frédéric 166
Bello Minciacci, Cecilia 213n
Bellomo, Gina 16
Benjamin, Walter 121, 168 e n
Bernardini, Adelaide 114
Bernini, Gian Lorenzo 56n
Bertelli, Carlo 61n
Biagini, Elisa 213 e n, 214 e n
Bianchin, Pier Maria 84n, 89
Bignami, Silvia 63n
Bigongiari, Piero 15, 84 e n, 86n, 88, 90 e n, 91n, 92
Blasetti, Alessandro 68
Blossfeldt, Karl 13, 37
Blumenberg, Hans 34n
Boemia, Dario 60n
Boggiani, Guido 82
Boiffard, Jacques-André 13n, 37, 38
Bollati, Giulio 61n
Bonzi, Arnaldo 70n, 71n
Bragaglia, Anton Giulio 10, 61, 62

Bragaglia, Arturo 61
 Brandi, Cesare 15, 84 e n, 86 e n, 87n,
 89 e n, 91 e n, 92 e n
 Brassai (Halász, Gyula) 11
 Brasseur, Lili 146
 Breton, André 11, 35, 37n, 39n
 Brioschi, Franco 178n
 Brunet, François 32 e n
 Buffoni, Franco 211 e n
 Buguet, Édouard 193n
 Buonarroti, Michelangelo 56 e n

C

Caillois, Roger 35n, 36n
 Caldiron, Orio 70n
 Callas, Maria 156
 Calvino, Italo 12, 84 e n, 175, 179,
 183
 Canguilhem, Denis 193n
 Cannavacciuolo, Laura 124n
 Canova, Antonio 56n
 Cappellini, Lorenzo 159n
 Capriolo, Ettore 169n
 Capuana, Luigi 15-17, 95, 96, 97 e n,
 98 e n, 99, 100 e n, 102, 103 e n,
 104 e n, 105, 106 e n, 108, 109, 111
 e n, 112, 113 e n, 114, 115 e n, 116
 e n, 117 e n, 118 e n, 119, 120 e n,
 121n, 124, 125, 127, 128 e n, 129,
 130, 131 e n, 132-134, 135 e n, 136
 e n, 137 e n, 138-140, 162
 Caputo, Vincenzo 20n
 Caravale, Giorgio 141n
 Cardarelli, Vincenzo 163
 Carroll, Lewis 10
 Carta, Silvio 144n
 Cartier-Bresson, Henri 11, 170
 Cecchi, Emilio 15, 68, 69, 72, 73, 78,
 79, 81 e n, 83 e n, 84 e n, 87 e n, 91
 Cedola, Andrea 133, 134n
 Cesari, Maria 134, 135
 Ceserani, Remo 10, 11, 21n, 25n, 31 e
 n, 187 e n, 188 e n, 199
 Champigneulle, Jacques 150
 Chéroux, Clément 193n
 Chiavaroli, Giuseppe 14
 Cigliana, Simona 97n, 116 e n, 117n,
 128n
 Collette, Bernard 189, 190n
 Colonna, principi – Famiglia nobile di
 Roma 147

Comisso, Giovanni 15, 84 e n, 86 e n,
 89, 90 e n, 91 e n, 92 e n, 93
 Comoy Fusaro, Edwige 115 e n, 119n,
 139
 Consolo Vincenzo 175
 Costa, Corrado 209, 210n, 212
 Costa, Simona 26n
 Costantini, Paolo 61n
 Costanzo, Giuseppe 112
 Costanzo, Mario 101n, 122n, 124n
 Crary, Jonathan 39n, 40n
 Crimi, Giuseppe 20, 21n
 Crivella, Giuseppe 13, 39n
 Crookes, William 120 e n
 Crosera, Carlotta 71n, 73n

D

D'Annunzio, Gabriele 16, 81, 85 e n,
 86, 93, 115n
 Daguerre, Louis 10, 115, 190, 194
 Darget, Louis 116
 Daviso, Luigi Vittorio 100, 117, 120n
 De Berti, Raffaele 60n, 63n
 De Blasi, Margherita 20n, 83n, 112n,
 115n
 De Ceglia, Francesco Paolo 116n
 De Francesco, Lelio 62n
 De Martino, Ernesto 70
 De Roberto, Federico 113 e n, 115n,
 162
 De Villiers de l'Isle-Adam, Auguste 10
 Debord, Guy 168 e n
 Debray, Régis 167 e n, 198
 Della Porta, Giacomo 56n
 Del Piombo, Sebastiano 136
 Delpire, Robert 196n
 Demeny, Georges 191
 Descartes, René (Cartesio, Renato) 41
 Di Blasi, Corrado 112n, 115n
 Di Jorio, Giovanni 61n
 Di Lieto, Carlo 20
 Di Martino, Virginia 83n
 Dickinson, Adam 203n
 Didi-Huberman, Georges 38
 Doisneau, Robert 9
 Dolfi, Anna 26n
 Dondero, Maria Giulia 193n
 Doyle, Arthur Conan 10
 Dreesen, Bart 124n
 Duchet, Claude 187 e n
 Duse, Eleonora 162

E

Edwards, Paul 186 e n
 Ernaux, Annie 152, 153 e n

F

Faccioli, Roberta 198
 Falcone, Clara 88
 Falconi, Marcello 77, 78
 Farina, Salvatore 96, 131
 Federici, Federico 141n
 Ferraro, Domenico 68, 71n, 77 e n, 79n
 Filarti, Jean 62n
 Filippini, Enrico 168n
 Finocchiaro Chimirri, Giovanna 113n
 Fioravanti, Samuele 14
 Fiori, Umberto 14, 207 e n, 212
 Fischer, Andreas 193
 Fleres, Ugo 96
 Fogazzaro, Antonio 103
 Fonzi, Bruno 141n
 Foscolo, Ugo 97, 116
 Fox Talbot, William 10
 Francesco II delle Due Sicilie 60
 Francini, Antonella 201 e n
 Franck, Dan 165n
 Franzinelli, Mimmo 51n
 Freud, Sigmund 14, 101, 123, 167 e n, 185, 189
 Freund, Gisèle 60n
 Fritz, Bryana 211 e n
 Frizot, Michel 10, 11, 187n, 188n, 196 e n

G

Gadda, Carlo Emilio 68
 Galantara, Gabriele 12, 51 e n, 54n, 55 e n, 62, 64
 Gallini, Clara 117n
 Gambacorti, Irene 25n
 Gautier, Théophile 10
 Gazzera, Linda 117
 Geddes da Filicaia, Costanza 13
 Gendron, Clotilde 148
 Genette, Gérard 186n
 Ghidetti, Enrico 127n
 Giacomelli, Mario 162, 163 e n
 Gianformaggio, Giovanni 112
 Giannotta, Niccolò 98n
 Gignous, Eugenio 139

Gilardi, Ando 60 e n
 Gipponi, Elena 60, 63n
 Giulio, Rosa 119n
 Gnoli, Tommaso 96n
 Graham, Jorie 201 e n, 202, 203, 206, 212
 Grivel, Charles 186 e n
 Grünbein, Durs 213 e n, 214 e n
 Guidieri, Renzo 167n

H

Hamon, Philippe 31 e n
 Hausmann, Raoul 62
 Hausmann, Rudolf 188n
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 40
 Hérèle, Georges 82
 Herzfeld, Helmut (Heartfield, John) 62
 Hirst, Damien 166
 Hitchcock, Alfred 183
 Höch, Anna Therese Johanne (Höch, Hannah) 62
 Hollowell, Loie 212
 Houellebecq, Michel 15, 165, 166 e n, 167, 168n, 170 e n, 172 e n, 173 e n
 Hudson, Thomas Jay 193n

I

Imoda, Enrico 117

J

Jacopone da Todi 132
 Jay, Martin 129
 Jeannelle, Jean-Louis 152n
 Jouvett, Louis 150

K

Kardec, Allan (Rivail, Hippolyte Léon Denizard) 10, 103, 105, 106, 107n
 Koons, Jeff 166 e n
 Korzybski, Alfred 169 e n
 Krauss, Rolf H. 61n
 Kurant, Agnieszka 15, 210, 211

L

La Rocca, Ketty 212
 Lacan, Jacques 41 e n, 42 e n, 43
 Lacoïn, Élisabeth detta Zaza 142
 Landi, Patrizia 178n
 Langlois, Henri 70 e n

- Le Corbusier (Jeanneret-Gris, Charles-Édouard) 171
 Lecarme-Tabone, Éliane 142 e n
 Lecarme, Jacques 142 e n
 Lejeune, Philippe 142 e n
 Lenti, Maria 204 e n, 205, 206
 Leopardi, Giacomo 91, 163, 178 e n, 179 e n
 Leopardi, Monaldo 178
 Leporiere, Lorenzo 116n
 Locati, Stefano 60
 Lombroso, Cesare 100, 103, 117
 Longo, Giorgio 113n, 117n, 135n

 M
 Macchia, Giovanni 106n, 107n, 122n, 124n
 Machiavelli, Niccolò 181
 Maffioli, Monica 112n
 Magritte, René 169
 Malinconico, Emma 12
 Man Ray (Radnitzky, Emmanuel) 11, 13, 37 e n, 188
 Mangini, Angelo Maria 123n
 Mann, Thomas 183
 Maraini, Dacia 12, 155 e n, 156 e n, 157, 158, 159 e n, 161
 Maraini, Fosco 84n, 89
 Marchini, Maria Elisa 51n
 Marfé, Luigi 89n
 Maria Sofia Amalia di Wittelsbach (Maria Sofia di Borbone) 60
 Marsili Antonetti, Renata 119n
 Martin, Jed 15, 165, 166, 168 e n, 169
 Martini, Giulia 15, 208 e n
 Masters, Edgard Lee 163
 Mattiello, Paolo 172
 Mazzocchi Alemanni, Nallo 67, 71, 76, 78, 79
 Mazzoni, Guido 15, 210, 211 e n
 Mazzotta, Gabriele 51n, 59n, 188n
 Metz, Christian 129
 Michelacci, Lara 117n, 130n
 Michelet, Jules 37n
 Milani, Carlo 171
 Miracle Bragantini, Caterina 15, 83n
 Mitchell, William John Thomas 87n, 129 e n, 136 e n, 139 e n
 Mitrano, Ida 20n
 Moholy-Nagy, László 10, 62, 188
 Montale, Eugenio 68, 83
 Montier, Jean-Pierre 10, 185 e n, 186n, 200 e n
 Monualdi, Gino 95
 Morace, Rosanna 22n, 24n
 Moravia, Alberto 68, 82n, 83 e n, 156
 Morello, Paolo 112n
 Morganti, Emanuela 12, 51n, 52n, 54n
 Morizot, Jacques 197 e n
 Mormorio, Diego 28n
 Morreale, Emiliano 68n
 Morris, William 171
 Morselli, Enrico 103, 105
 Mumler, William H. 117, 193 e n
 Munari, Simona 141n
 Mussat Sartor, Paolo 205, 206n
 Mussolini, Benito 67, 68, 78

 N
 Nardi, Florinda 20n
 Nepoti, Roberto 70n
 Neri, Guido Davide 51n
 Nicolas-Pierre, Delphine 146n
 Niépce, Nicéphore 9, 194
 Nietzsche, Friedrich 97

 P
 Paladino, Eusapia 105
 Pannocchia, Ermenegildo 51n
 Paoli, Silvia 60n, 62n
 Paolo IV Papa (Carafa, Gian Pietro) 141n
 Paolo VI Papa (Montini, Giovanni Battista) 141n
 Parise, Goffredo 175
 Parisi, Viviana 205
 Patti, Giuliano 59 e n, 60n, 64 e n, 188 e n, 200n
 Pavese, Cesare 162
 Pellegrino, Alberto 51n
 Pellini, Pierluigi 128, 129n, 130 e n, 136, 137 e n
 Peppino (De Filippo, Giuseppe) 13, 176
 Perniola, Ivesilde 70n
 Perrella, Silvio 13, 175-177, 179-184
 Pestalozzi, Rudolf 84n, 89
 Piazzoni, Irene 60n, 63n
 Picone Petrusa, Mariantonietta 62n
 Pio X (Sarto, Giuseppe Melchiorre) 54, 55, 56, 58, 64

Piovene, Guido 88 e n
 Pirandello, Andrea 29n, 119n
 Pirandello, Giovanni 28n, 121
 Pirandello, Innocenzo (Enzo) 27n, 28n, 121
 Pirandello, Luigi 10, 15, 16, 19 e n, 20 e n, 21 e n, 22, 23 e n, 24 e n, 26 e n, 27 e n, 28 e n, 29, 30, 32, 95 e n, 96, 97, 98 e n, 99, 100, 101 e n, 103n, 104 e n, 105n, 106 e n, 107 e n, 108 e n, 109 e n, 118 e n, 119 e n, 120 e n, 121 e n, 122 e n, 123 e n, 124 e n, 133, 139
 Pirandello, Stefano 28, 29, 119, 122n
 Pisani, Carla 28n, 121n
 Pistoni, Eugenio 100
 Podrecca, Guido (Goliardo) 51 e n, 54n, 55, 62
 Poggi, Beppina 97, 116, 131, 132
 Polidoro, Massimo 116n
 Pontremoli, Édouard 13, 31 e n, 39 e n, 40 e n
 Pozzi Bellini, Giacomo 14, 67-69, 70 e n, 71 e n, 72 e n, 73, 74 e n, 75-79
 Praz, Mario 83 e n, 86 e n
 Propp, Vladimir Jakovlevič 56n
 Proust, Marcel 12
 Puerto, Elvira 61n, 62n

Q

Quasimodo, Salvatore 82

R

Raffini, Daniel 11
 Ragusa, Dorotea 115
 Rancière, Jacques 40n
 Ranieri, Antonio 178
 Rank, Otto 124, 134n
 Rapone, Costanza 52n
 Raya, Gino 111n, 114n
 Rella, Franco 35n, 36n
 Ricci Gramitto, Rocco 100
 Ricciarelli, Daniele (Volterra da, Daniele) 56
 Richet, Charles 120
 Riffaterre, Michael 33n
 Roche, Denis 155
 Roda, Vittorio 129 e n
 Rolland, Dominique 171n
 Romano, Lalla 11, 83 e n

Röntgen, Wilhelm 118, 119

Rubinacci, Emanuele 15

Rye, Marilyn 141n

S

Sacconi, Licinio 59 e n, 60n, 64 e n, 188, 200n
 Sales Pandolfini, Gian Mauro 115n
 Salvatelli, Luca 52n
 Santilli, Fabio 51n
 Sanzio, Raffaello 204, 205
 Savarese, Nino 14, 67, 72 e n, 73, 74n, 75-77, 78 e n, 79
 Savinio, Alberto 31 e n, 85 e n
 Scarfoglio, Edoardo 82
 Schmit, Sophie 193n
 Scianna, Ferdinando 12, 155, 159 e n, 160, 161 e n
 Sciascia, Leonardo 12, 28n, 72 e n, 155, 159-161
 Semplicini, Pietro 132
 Serios, Ted 191
 Sgroi, Alfredo 15
 Simenon, Georges 11
 Smargiassi, Michele 162 e n
 Soldati, Mario 68 e n
 Sontag, Susan 11, 139, 169 e n, 196 e n
 Sorbello, Giuseppe 26n, 99n, 115n, 117n, 118n, 135 e n
 Staff, P. 203
 Stendhal (Beyle, Marie-Henri) 99
 Stiegler, Bernard 11, 199
 Swedenborg, Emmanuel 105

T

Tabucchi, Antonio 11
 Taviani, Ferdinando 95n, 119n
 Tenerelli, Domenico 16, 100n
 Termine, Liborio 72 e n, 76n, 77n, 79
 Todorov, Tzvetan 129n, 189 e n
 Toeplitz, Ludovico 68
 Tomassini, Francesca 16, 27n
 Tortonese, Paolo 117n, 135n
 Torò (De Curtis, Antonio) 13, 176
 Traina, Giuseppe 118n
 Treves, Emilio 111
 Tribaldero, C. 62n
 Tripodi, Silvia 204n, 205 e n, 206, 208, 213
 Troisi, Sergio 74n

Tropea, Mario 97n, 98n, 121n
Turoldo, David Maria 162

V

Vaccari, Costanza 60
Valentini Albanelli, Emanuela 12
Van den Bossche, Bart 89n, 124n
Van Dyck, Antoon 132, 133, 137
Van Renterghem, Marion 39n
Venturini, Monica 20 e n, 21n, 23n
Verga, Giovanni 9, 16, 26n, 73, 97,
111e n, 112, 113, 115n, 133, 162,
186
Verne, Jules 191
Vitali, Lamberto 84n, 87
Vittorini, Elio 68, 78n, 89 e n
Volterra da, Daniele vd. Ricciarelli, Da-
niele 56
Von Amelunxen, Hubertus 186n

W

Wallace, Alfred Russell 100
Weber, Éléonore 202, 203
Weber, Luigi 83n
Weisz, László vd. Moholy-Nagy, László

Y

Yourcenar, Marguerite 12

Z

Zangrilli, Franco 121 e n
Zannier, Italo 60n, 61n, 62n
Zanot, Irene 14
Zappulla Muscarà, Sarah 112n, 113n,
120n
Zavoli, Sergio 84n, 88 e n
Ziliani, Giovanni 59 e n, 60n, 64 e n,
188 e n, 200
Ziolkowski, Theodore 130
Zola, Émile 9, 162, 186

Experimetra

Collana di studi linguistici e letterari comparati
diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici

La collana intende pubblicare volumi di carattere multi- e interdisciplinare, in italiano e in altre lingue, capaci di misurarsi e dialogare con la critica internazionale, proponendo una innovativa esplorazione e trasgressione dei confini teorici, linguistici, ideologici, geografici e storici delle lingue e delle letterature moderne e contemporanee, al fine di dare un contributo originale al dibattito transnazionale sulla ridefinizione del ruolo delle discipline umanistiche nel XXI secolo.

1. *Moda e modi di vita. Figure, generi, paradigmi*, a cura di Luciana Gentili, Patrizia Oppici, Susi Pietri, 2017
2. *L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte*, sous la direction de Patrizia Oppici, Susi Pietri, 2018
3. *Histoire de lectures. Avec Susi*, sous la direction de Patrizia Oppici, 2021
4. *Lo snodo/la svolta. Permanenze, riemersioni e dialettica dei livelli di cultura nel testo*, a cura di Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni, Giulio Martire, 2021
5. *Sistema binario. Sulle molteplici prospettive del viaggio: dimensione reale e virtuale*, a cura di Gioele Marozzi, Federica Marti, Federica Piangerelli, 2024
6. *Il sermone puritano tra adattamenti e contaminazioni*, a cura di Giuseppe Nori, Mirella Vallone, Carla Vergaro, 2024
7. *Revivals. Studi Linguistici, Filologici, Letterari*, a cura di Giuseppe Nori, 2025
8. *Banlieues 2005-2025. De la révolte à l'art / From revolt to art*, sous la direction de / edited by Ilaria Vitali, 2025
9. *Mille mondi in un clic. Fotografia e letteratura tra visibile e invisibile*, a cura di Costanza Geddes da Filicaia e Irene Zanot, 2026

Mille mondi in un clic

Fotografia e letteratura tra visibile e invisibile

Questo volume raccoglie quattordici contributi dedicati ad indagare i rapporti tra fotografia e letteratura dagli albori della pratica sino alla contemporaneità. La fotografia nasce, come noto, nel XIX secolo con la prima forma del dagherrotipo, per poi svilupparsi nei decenni successivi ed intrecciare i suoi destini, tra la fine dell'Ottocento, il Novecento e questo scorcio di ventunesimo secolo, con l'oggetto letterario.

Attraverso saggi che spaziano tra la cultura francese e quella italiana e che si soffermano tanto su autori di acclarata fama quanto su figure di scrittori e intellettuali meno noti al grande pubblico, l'opera accompagna il lettore in un multiforme viaggio nella storia di quel "magnifico oggetto industriale" che da ormai quasi due secoli, rivoluzionando il concetto di "immagine", ha rivoluzionato anche la prospettiva letteraria e culturale.

Contributi di: Gina Bellomo, Giuseppe Chiavaroli, Giuseppe Crivella, Samuele Fioravanti, Costanza Geddes da Filicaia, Caterina Mirade Bragantini, Emma Malinconico, Emanuela Morganti, Emanuele Rubinacci, Alfredo Sgroi, Domenico Tenerelli, Francesca Tomassini, Emanuela Valentini Albanelli, Irene Zanot.

In copertina: *Piani opposti*, fotografia di Luigi Aiello ©2026



eum edizioni università di macerata

€ 18,00

ISSN 2532-2389

ISBN 979-12-5704-097-0



9 791257 040970