

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema
e della musica

Corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Tesi di laurea Triennale

La Narratività della Fotografia, il fototesto autobiografico tra
storia e narrazione

Relatore

Prof. **Zotti Minici Carlo Alberto**

Laureanda: Galanti Emma

Matricola: 1234848

Anno Accademico 2022/2023

Indice

Introduzione	5
---------------------------	---

CAPITOLO 1

Il Fototesto, un caso particolare dell'iconotesto letterario

1.1 Definizione.....	9
1.2 Il fototesto e le sue retoriche.....	14
1.3 Le forme fototestuali: emblema, atlante, libro illustrato.....	26

CAPITOLO 2

Il fototesto autobiografico tra identità e memoria

2.1 Il fototesto autobiografico.....	30
2.2 Virginia Woolf, <i>Le tre ghinee</i>	45
2.3 Bertol Brecht, <i>L'Abicì della guerra</i>	51
2.4 Georges Perec, <i>Recits d'Ellis Island. Histories d'errance et d'espoir</i>	59

CAPITOLO 3

Il Giardino del Ricordo

3.1 Sacile in tempo di guerra.....	70
3.2 Il progetto	80
3.3 Il Giardino del Ricordo	84
Conclusione.....	123
Bibliografia.....	124
Ringraziamenti.....	128

Introduzione

Al principio di questo studio vi è l'analisi del fototesto autobiografico come strumento che consente, attraverso un rapporto osmotico di parole e immagini, di attingere alla memoria e alla sfera emotiva, scoprendone le dinamiche. In questa tesi proporrò, senza alcuna pretesa, anche un progetto personale, un tentativo di mettere a frutto quanto appreso sul fototesto.

Nel particolare si andranno ad analizzare le diverse forme e retoriche del genere fototestuale, allegando esempi di come queste possano manifestarsi combinandosi tra loro, e si proporrà un approfondimento sul genere autobiografico in cui verranno analizzati tre testi. Il primo è Virginia Woolf, *Le Tre Ghinee*, (1933), testo che ho reputato molto significativo, oltre che per le sue tematiche, anche per il fatto che è considerato uno degli antenati del genere fototestuale, in cui le fotografie inserite fungono da sostegno alle argomentazioni e alle riflessioni proposte dall'autrice.

Successivamente analizzerò l'*Abicì della guerra* di Bertol Brecht (1955), importante soprattutto per la struttura e il grande lavoro di montaggio che questo drammaturgo ha saputo svolgere, creando un prodotto innovativo, servendosi di materiali preesistenti e della propria esperienza per sottolineare l'importanza di saper cogliere e tradurre le immagini che il mondo ci manda per avere consapevolezza di quanto accade intorno a noi e non subire la nostra vita passivamente. L'ultima opera di cui proporrò un approfondimento è *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, di Georges Perec, in collaborazione con il regista Robert Bober, per il grande carico emotivo che questa ricerca comporta e l'importanza che viene data agli strumenti di espressione, nella ricerca di una propria identità all'interno della vastissima rete di storie di cui le nostre vite si compongono.

Le motivazioni che mi hanno spinta a scegliere questo argomento sono molto personali: inizialmente per la mia tesi avrei voluto proporre una riflessione del rapporto tra fotografia e memoria. Essendo un argomento, però, troppo vasto era necessario restringere il campo: durante le prime ricerche mi sono imbattuta in alcuni articoli che accennavano a questo genere trascurato che mi ha incuriosita. Dopo aver letto i saggi

che sono riuscita a trovare, la mia curiosità è cresciuta e ho trovato in questo strumento anche un mezzo perfetto per raccontare una storia che da tempo sentivo il bisogno di raccontare, ma che non mi sentivo in grado di trasmettere con l'utilizzo delle sole immagini.

L'obiettivo di questa tesi è, oltre quello di approfondire un genere sconosciuto o produzioni di autori conosciuti ma raramente considerate, dimostrare come l'accostamento di parole e immagini amplifichi notevolmente le potenzialità di entrambi questi linguaggi che hanno insita nella loro natura il proposito di raccontare piccole o grandi storie suggerite dai ricordi e dalla fantasia.

Analizzando questi testi e confrontandoli tra loro si andranno a riconoscere le dinamiche della memoria stimolata e ravvivata dall'accostamento di elementi visivi e verbali.

La tesi è suddivisa in tre capitoli:

Il primo capitolo è introduttivo e cercherà di delimitare il campo in cui va inserito il fototesto, analizzerà in maniera sistematica le retoriche e le forme che lo caratterizzano e ne darà una prima definizione.

Il secondo capitolo si concentrerà più sul particolare, approfondendo il genere autobiografico attraverso l'analisi di alcuni testi emblematici, sopra presentati, cercando di analizzare quanti più aspetti possibili, contesto, stesura dell'opera, tematiche, strutture, retoriche usate, soluzioni formali, ecc..

Il terzo capitolo, invece, si aprirà con un breve paragrafo introduttivo dove verranno riportate alcune informazioni sulla città di Sacile durante gli anni della guerra, per contestualizzare il progetto che verrà presentato successivamente. Mi soffermerò sul percorso che ho seguito e sulle motivazioni che mi hanno condotta a impegnarmi in un'impresa come questa. Nell'ultimo paragrafo poi inserirò una prima stesura del fototesto intitolato *Il Giardino del Ricordo*: risultato di un lavoro di consultazione di archivi, di raccolta di documenti e fotografie, di incontri e interviste con testimoni degli avvenimenti e di composizione e montaggio.

Mi è stato così possibile mettere in pratica quanto appreso riguardo alle possibilità e alle varianti di espressione e forma di questo genere letterario, come ho illustrato nelle conclusioni di questa tesi.

CAPITOLO 1

Il Fototesto, un caso particolare dell'iconotesto letterario

1.1 Definizione

“Insegnandoci un nuovo codice visivo, le fotografie
alterano e ampliano le nostre nozioni
di ciò che vale la pena guardare e
di ciò che abbiamo il diritto di osservare”¹

Tra il 4 e il 14 febbraio 1892 su *Le Figaro* venne stampato il testo dell'autore belga Georges Rodenbach, *Bruges la morte (Bruges-la-Morte)* caratterizzato da un linguaggio evocativo e dalla presenza di alcune fotografie. Nel 1952 sul primo numero della rivista fotografica *Aperture* venne pubblicato un articolo di Nancy Newhall, *The Caption: The Mutuale Relation Between Words/Photographs*, in cui l'autrice utilizzò i termini *photo-story* e *photo-writing* per riferirsi ad alcuni progetti innovativi che si servivano contemporaneamente di fotografia e testo. La prima vera attestazione del termine “fototesto” può essere individuata nella prefazione di Wright Morris alla seconda edizione di *The Inhabitants* del 1972. Mentre è ancora più tardo il suo ingresso nella discussione critica e teorica, avvenuto solo da pochi decenni, in cui purtroppo viene usato ancora con significati ambigui, confusi e poco chiari. Questo genere ha incontrato non poche difficoltà per essere accettato e inserito nella categoria della letteratura: per lungo tempo, a causa della sua forma ibrida e per comodità degli studiosi, è stato relegato nelle forme giornalistiche, gravato da una lunga storia di censure, soprattutto delle immagini la cui presenza aumentava il rischio che un lavoro non venisse preso seriamente. Tutto questo ha reso difficoltoso delinearne uno schema evolutivo e ancor più individuarne una definizione completa e assoluta. Basandosi sui paradigmi di somiglianza e relazione propri del genere letterario, categoria che facilita il lavoro della critica e della teoria e che, sul versante della ricezione, delinea un orizzonte d'attesa e regole convenzionali per la codificazione di un testo, è possibile raggruppare i fototesti in un'unica famiglia. Tuttavia definirlo esclusivamente in questi termini rischia di

¹ Giuseppe Carrara, *Storie a Vista, retoriche e poetiche del fototesto*, MIMESIS EDIZIONI, 2020, p 77

indirizzarne l'analisi su un versante esclusivamente letterario a discapito di quello visuale. Sarebbe quindi più corretto parlare di sottocategoria dell'iconotesto, termine col quale si intende “un artefatto in cui i segni verbali e visuali si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla copresenza di parole e immagini”² e che mette in discussione lo statuto profondo della letteratura, della testualità e della rappresentazione stessa. Di conseguenza specifico che in questo contesto userò il termine “genere” riferendomi al fototesto per motivi puramente funzionali.

Per lungo tempo le immagini e il testo scritto si sono affiancati sull'unico supporto mediale della pagina ed è possibile delineare uno sviluppo di questo dialogo, che ha le sue origini nel Tardo Medioevo, in particolare nei *Totentänze* (Fig. 1.1) archetipo letterario e di un tema iconografico che ispirò poeti e artisti del tempo. A seguito troviamo gli ex voto, le illustrazioni moderne, i *Flugblätter* seicenteschi, le vignette satiriche e i fumetti otto-novecenteschi.



Figura 1.1: Frammento della Danza macabra di Bernt Notke, conservata presso la Chiesa di San Nicola a Tallinn, 1475/1499

2 Michele Cometa, *Forme e Retoriche del fototesto letterario*, Quodlibet Studio Scienze della cultura, 2016, p 70

Nel caso del nostro oggetto di studio, però, la componente visiva è affidata alla fotografia e, di conseguenza, il discorso si complica ulteriormente: Roland Barthes individua l'essenza della fotografia nella sua indicialità, nell' "è stato", ciò che è esistito realmente, il visibile presente di fronte all'obiettivo³. Questa caratteristica è il motivo per cui la fotografia è stata da subito accolta nel mondo della scienza e sfruttata per le sue possibilità di memorizzazione e certificazione; in un primo momento infatti rivestiva un ruolo di mera illustrazione o testimonianza. Esemplare è l'esperienza dello scienziato William Henry Fox Talbot, che in seguito all'approfondimento delle sue conoscenze nel campo dell'ottica e grazie agli sviluppi nelle scoperte della fotosensibilità dei composti dell'argento applicati alla camera oscura, nel 1835 riesce a ottenere il primo negativo della storia a cui darà il titolo "*Finestra con telaio a griglia*" (Fig. 1.2) che raffigura la finestra della sua casa a Locock Abbey, vicino a Bath. La foto è accompagnata da una descrizione in forma didascalica:

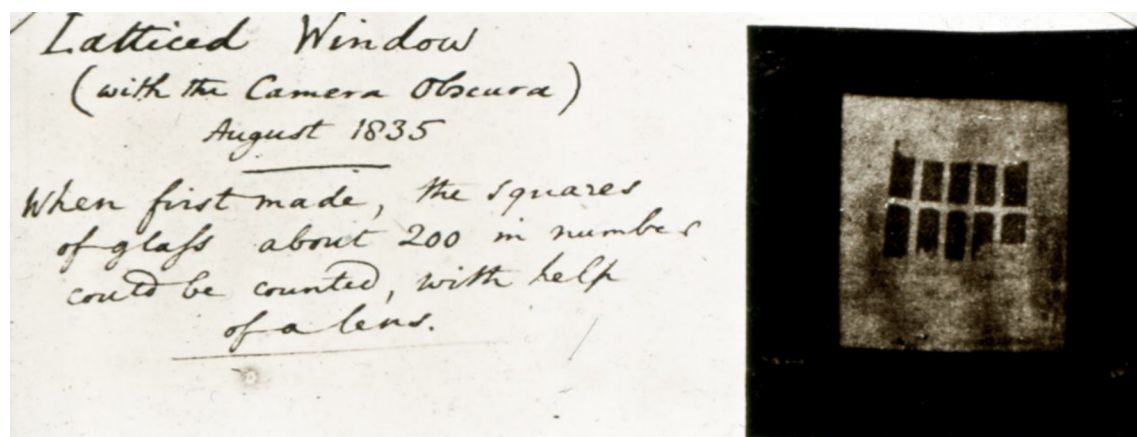


Figura 1.2: William Henry Fox Talbot, *Finestra con telaio a griglia*, 1835

Finestra a vetri (con la camera oscura), agosto 1835. Appena fatta, con l'aiuto di una lente si potevano contare i vetri (della finestra) che sono circa duecento.

Facendo ulteriori esperimenti, Talbot capisce che da questo negativo è possibile ottenere un positivo da cui ricavare molteplici copie e nel 1844 pubblica il primo volume fotografico della storia, *The Pencil of Nature*, in cui dimostra le potenzialità della sua invenzione attraverso le ventiquattro fotografie incollate direttamente sulle pagine, ciascuna affiancata da un commento.

³ Roland Barthes, *La Camera chiara*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2003

Si apre una nuova frontiera nel campo dell'editoria, in cui diventa possibile inserire le immagini nei libri. L'importanza di questo libro non risiede solo nel suo ruolo di primo libro fotografico della storia, ma anche perché in questo progetto, per la prima volta, scrittura e immagine si incontrano nelle pagine di un libro non semplicemente affiancandosi, ma si tratta di un primo documento di estetica della fotografia.⁴

Già tra i pionieri si manifesta però la coscienza di un'altra qualità intrinseca del nuovo mezzo, ovvero la narratività. Hyppolite Bayard, dipendente del ministero francese delle Finanze appassionato di fotografia, il 20 maggio del 1839 sottopose al fisico e astronomo Francois Dominique Arago alcuni suoi esperimenti che chiamerà *images photogénées* (immagini fotogeniche). In risposta però ricevette 600 franchi come ricompensa simbolica da parte del ministero dell'Interno in cambio del silenzio riguardo ai suoi esperimenti che rischiavano di intralciare l'acquisto del brevetto del dagherrotipo, invenzione di Daguerre all'epoca ritenuta più valida e interessante.

Bayard mise quindi in atto una "vendetta fotografica" e il 18 ottobre 1840 realizzò "*Le Noyé*" (Fig. 1.3), conosciuta anche come "*Autoportait en noyé*" (*Autoritratto in figura di annegato*). In questa fotografia Bayard si mostra come un suicida, morto per annegamento nella Senna, con il corpo esanime, seminudo, appoggiato alla parete, la testa piegata leggermente verso destra, con gli occhi chiusi e le braccia conserte.

La fotografia è accompagnata da un lungo testo scritto sul retro, che funge allo stesso tempo, da lettera d'addio e da resoconto cronachistico dell'accaduto nel quale viene spiegato l'estremo gesto (il suicidio) che è stato compiuto per il mancato riconoscimento da parte del governo francese dei risultati ottenuti in ambito fotografico. Il testo è in terza persona, come se fosse stato scritto da un responsabile della pubblica sicurezza incaricato del recupero del cadavere e delle indagini del caso o da un medico a cui viene affidata l'autopsia, autore della foto del corpo conservato alla Morgue di Parigi. La grandiosità del lavoro dell'inventore suicida e la gravità dell'ingiustizia subita sono enfatizzate da una prosa retorica, ricca di esclamative e dal tono provocatorio:

⁴ Giuseppe Carrara, *Storie a Vista, retoriche e poetiche del fototesto*, MIMESIS EDIZIONI, 2020, p 92-93



Le cadavre du Signeur que vous voyez derrière est celui de
M. Bayard, inventeur de procédés dont vous avez vu les
résultats, et qui a été le résultat de ses recherches et
de ses efforts pendant trois ans pour perfectionner son
invention.
L'Académie, le Roi, et tous ceux qui ont vu ses
opérations, ont été surpris de voir un homme qui
avait inventé un procédé si utile, et qui n'avait
rien fait pour le perfectionner. Le gouvernement
a été surpris de voir un homme qui avait inventé
un procédé si utile, et qui n'avait rien fait pour
le perfectionner. Oh! Instabilité des choses
humaines! Les artistes, les savants, les
journalistes se sont occupés de lui pendant
longtemps et aujourd'hui qu'il est mort, on
ne s'occupe plus de lui. Le gouvernement
n'a rien fait pour lui. Les artistes, les
savants, les journalistes se sont occupés de
lui pendant longtemps et aujourd'hui qu'il
est mort, on ne s'occupe plus de lui.
18 Octobre 1840.

Figura 1.3: Hyppolite Bayard, "Autoportait en noyé" (Autoritratto in figura di annegato), 1840

Il cadavere del Signore che vedete qui dietro è quello del Sig. Bayard, inventore del procedimento di cui avete appena visto o vedrete i meravigliosi risultati. A quanto mi risulta, è da quasi tre anni che questo ingegnoso e infaticabile ricercatore si impegnava a perfezionare la sua invenzione. L'Accademia, il Re e tutti quelli che hanno visto le sue immagini, che lui trovava imperfette, le hanno ammirate come voi le ammirate in questo momento. Ciò gli ha portato molto onore, ma non gli è valso un centesimo. Il governo, che aveva troppo dato al Sig. Daguerre, ha detto di non poter far niente per il Sig. Bayard e l'infelice si è affogato. Oh! Instabilità delle cose umane! Gli artisti, i sapienti, i giornali si sono occupati di lui per molto tempo e ad oggi, che è da molto esposto all'obitorio, nessuno l'ha riconosciuto, né reclamato. Signori e signore, passate avanti, per timore che il vostro olfatto non sia offeso, poiché la testa del Signore e le mani cominciano a decomporsi, come potete notare.

Con questo *fake fotografico* Bayard “ci offre la prima aurorale messa in essere della potenzialità della fotografia di dichiarare il falso e certificare l’immaginario”⁵. Si tratta di un raggiungimento concettuale molto importante perché per la prima volta la foto non mostra la realtà, ma apre all’immaginario e ci svela una finzione credibile, in questo caso rafforzata da uno scritto che le conferisce un significato nuovo. Inoltre, Bayard ci dimostra la possibilità di dialogo e interazione fra fotografia e parola, in virtù della quale l’operazione diventa efficace.

Arrivati a questo punto la prima domanda è: cosa ci permette di considerare un ipotetico fototesto un’opera letteraria piuttosto che un’opera figurativa? Alcune teorie sostengono che si debbano rispettare precise proporzioni tra testo e immagine. Questa considerazione però è estremamente semplicistica e non veritiera, vista la complessità del rapporto che da sempre intercorre tra testo e immagine. Mitchell, infatti, nella sua *Teoria della immagini*, riflette su come sempre più le diverse arti diventino “composite” e sostiene che tutti i media siano media misti [*mixed media*], cioè una combinazione di codici differenti, convenzioni discorsive, canali, modi sensoriali e cognitivi, un intreccio del verbale e del visuale mai basato su una distinzione gerarchica o di dominio.⁶

5 Federica Muzzarelli, *L’invenzione del Fotografico, Storie e idee della fotografia dell’Ottocento*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2014, p 45

6 Michele Cometa, *Forme e Retoriche del fototesto letterario*, Quodlibet Studio Scienze della cultura, 2016, p 75

1.2 Il fototesto e le sue retoriche

Per una corretta analisi del fototesto, punto di incontro tra più linguaggi, vanno prima prese in considerazione questioni centrali nella *Visual Culture* contemporanea, che ci permettono di definire le diverse modalità di interazione tra immagine, dispositivo e sguardo. Questioni determinanti per la comprensione del funzionamento dei fototesti, oltre che per una più corretta ricezione dell'opera. Per qualsiasi tipologia di iconotesto, infatti, la fruizione è molto più complessa della semplice lettura e non può prescindere dalle retoriche dello sguardo. Per affrontare questo nuovo oggetto ibrido, la teoria della letteratura dovrà affiancare alle sue conoscenze e alle retoriche che appartengono al testo, retoriche specifiche dell'immagine, che sempre più vengono assorbite nel paesaggio mediale, in continua e sempre più rapida evoluzione; evoluzione, sia tecnologica che ontologica, che ha origini proprio nella fotografia, portatrice di un nuovo sguardo sul mondo. Le pratiche visive da essa rinnovate e rielaborate non erano estranee alla teoria letteraria che, al contrario, le aveva introiettate a fondamento del suo stesso lessico, ma ormai vengono integrate nel discorso letterario sempre più nozioni che derivano dalla prassi fotografica, per ciascuna delle quali è possibile individuare un corrispettivo nella scrittura: per esempio, il dettaglio o l'ingrandimento (*blow-up*), il primo piano, il panorama, lo sfocato, che, se alternato con la messa a fuoco, può costruire delle trame suggestive, ecc...⁷

Emblematica è l'opera dell'artista e fotografa francese Sophie Calle, *Suite veneziana*. Jean Baudrillard. *Per favore seguimi* (Sophie Calle, *Suite Vénitienne*. Jean Baudrillard. *Please follow me*, 1983). Questo lavoro parla del potere voyeuristico della fotografia che ci permette di scrutare il mondo pur rimanendo nascosti dietro l'obiettivo: l'autrice segue uno sconosciuto, a cui lei darà il nome di Henri B., in ogni suo spostamento tra i canali di Venezia. Senza farsi mai vedere registra questi micro-viaggi e, come una sorta di diario o di reportage fotografico, annota orari, luoghi, dinamiche degli spostamenti e così via. (Fig. 1.4) Le parole che si intrecciano alle immagini danno vita a un racconto che ha il suo culmine nel momento del riconoscimento, cioè nel momento in cui l'uomo riconosce la donna con la macchina fotografica.

7 Ivi, p 79

Quando lei gli si avvicina, sentendosi violato dall'obiettivo, si copre istintivamente il volto, impedendo così che la sua immagine venga registrata (Fig. 1.5). Il piacere della scoperta rimane frustrato e la fotografia dell'uomo dal volto celato diventa simbolo di una storia che non si mette mai a fuoco.



Thursday, February 21, 1980.

9:00 a.m. I ring at Dr. Z's house. The cleaning woman opens the door for me. She's the only one home. She was told to take me to the guest room upon my arrival. She leads me there. With my Leica equipped with the Squintar, I approach the window. I am just a few meters from the entrance to Casa de Stefani. I wait for him, bent over. From time to time I photograph passersby.

If I see him going out, I will not follow him. I want only to watch him one more time in hiding, photograph him, but I wouldn't want to annoy him, displease him.

10:00 a.m. A young man rings at Z's house, drops off an envelope, then leaves.

11:30 a.m. I give him one last chance: I count to one hundred, he doesn't appear, I leave.

Noon. I wander around Piazza San Marco.

During the afternoon I photograph Calle del Traghetto, section by section, on each side. A desperate gesture. But what to do?

This evening I will try not to go near him. I'll rest; I'll forget him for a while. My day has passed in bewilderment. Am I giving up?

I go to bed early.

Figura 1.4: Sophie Calle, Suite veneziana. Jean Baudrillard. *Per favore seguimi* (Sophie Calle, Suite Vénitienne. Jean Baudrillard. Please follow me, 1983)



Figura 1.5: Sophie Calle, Suite veneziana. Jean Baudrillard. *Per favore seguimi* (Sophie Calle, Suite Vénitienne. Jean Baudrillard. Please follow me, 1983)

Le retoriche del layout, che riguardano i fenomeni dell'impaginazione ma spesso anche strategie fuori della pagina, sono altrettanto importanti in quanto concorrono a stabilire i rapporti tra testo e immagini che possono alternarsi nel ruolo di descrizione o esemplificazione, ma anche tra le immagini stesse, nonostante la presenza del testo. La disposizione sul supporto mediale, quindi, ha una sua valenza semantica: si tratta però di retoriche specifiche delle connotazioni mediali, portatrici di altrettante retoriche visuali che la teoria letteraria fatica ad accogliere. Il mezzo fotografico infatti, non ha rivoluzionato solo il nostro sguardo, ma ha anche radicalmente cambiato il formato del libro a stampa e ha introdotto sintassi nuove e originali e prassi prima estranee alla letteratura, come il *collage* o il *montage*. Le diverse modalità di ritaglio o disposizione delle fotografie, infatti, producono effetti diversi nello spettatore: disposte orizzontalmente, per esempio, costringerebbero il lettore a ruotare il libro, a interrompere il flusso della lettura, a soffermarsi sull'elemento visivo. Oppure un particolare taglio o un particolare orientamento può far emergere nuovi significati o suggerire nuovi dettagli su cui porre attenzione. Spesso, poi, queste soluzioni non vengono dichiarate e sono motivo di straniamento, consapevolmente cercato dall'autore. È il caso dei cosiddetti *cut materials*, varietà di materiali ritagliati anche da altri media verbali come lettere, ricette, cartoline, manoscritti, ritagli di giornali o riviste, come troviamo in *Nadja* (1928) (Fig. 1.6) di André Breton.



Figura 1.6: André Breton, *Nadja*, 1928 (cut materials)

Alcuni layout fanno invece leva su tropi ben noti alla retorica classica e che sono direttamente applicabili alle immagini, come l'effetto-sineddoche che Monika Maron utilizza in *Le Lettere di Pawel* (*Pawels Briefe*, 1999) ritagliando l'inquadratura di un particolare della foto, riprodotta qualche pagina prima o, come in questo caso, a fronte (Fig. 1.7)



Figura 1.7: Monika Maron, *Le Lettere di Pawel* (*Pawels Briefe*, 1999)

Un'altra opzione di layout è un ritmo puramente visivo, scelta programmatica che presuppone un'intensa partecipazione da parte del lettore, costretto in questo modo a una fruizione di sole immagini, viste le scarse o addirittura nulle relazioni con il testo circostante e l'assenza di didascalie o altri apparati paratestuali. "In questo modo, all'assoluta libertà del fruitore, che deve solo abbandonarsi al flusso delle immagini, si oppone una sorta di libertà condizionata da un sistema di inter-riferenze."⁸ Questa tecnica è stata utilizzata e dichiarata da Elio Vittorini in *Conversazioni in Sicilia* (1953) (Fig. 1.8).

8 Ivi. p. 87

Un altro esempio interessante è il *flipbook*, soluzione formale che prevede che una serie di figure, di solito disegnate o, come nel nostro caso, una serie di fotografie, poste in successione, che se fatte sfogliare rapidamente darà l'impressione dell'immagine in movimento. Jonathan Safran ne inserisce uno alla fine di *Molto forte, incredibilmente vicino* (*Extremely Loud and Incredibly Close*, 2005) che ha come soggetto il celebre *falling man* dell'attentato del 2001 alle Torri gemelle.



Figura 1.8: Elio Vittorini, *Conversazioni in Sicilia* (1953)

Un'autrice che ha sempre posto una grande attenzione al layout dei propri testi è Lalla Romano. Interessante in modo particolare è analizzare il riadattamento a cui ha sottoposto uno dei suoi testi più importanti, ripubblicato e modificato in tre edizioni che, a distanza di tempo, rivelano la reversibilità tra testo e immagine. Nella prefazione di *Lettura di un'immagine* (1975) l'autrice infatti scrive: "In questo libro le immagini sono il testo e lo scritto un'illustrazione. I brevi appunti dovrebbero servire a fermare un poco l'attenzione (di solito si guardano le fotografie fuggevolmente), in quanto suggeriscono prospettive di lettura."⁹ A distanza di più di dieci anni, nel 1986, viene pubblicato *Romanzo di figure*, seguito nel 1997 da *Nuovo romanzo di figure*, in cui la sostituzione delle immagini ritagliate della prima edizione con le lastre originali delle fotografie del padre sono significative sia sul piano del layout sia sul piano ricettivo. Le foto diventano più leggibili, sono meno scure, più luminose e di conseguenza le fughe prospettiche risultano più definite e le immagini acquistano profondità. Questo a discapito delle imperfezioni e delle smagliature delle foto che, se prima venivano occultate dalle tonalità cupe, ora emergono, assumono nuovi significati, focalizzazioni diverse, mentre il senso delle cartoline ritagliate della prima edizione viene completamente stravolto. Un esempio è la fotografia in cui Lalla viene ritratta in braccio alla madre che si trova sulla soglia di una finestra che dà sulla valle. (Fig. 1.9)

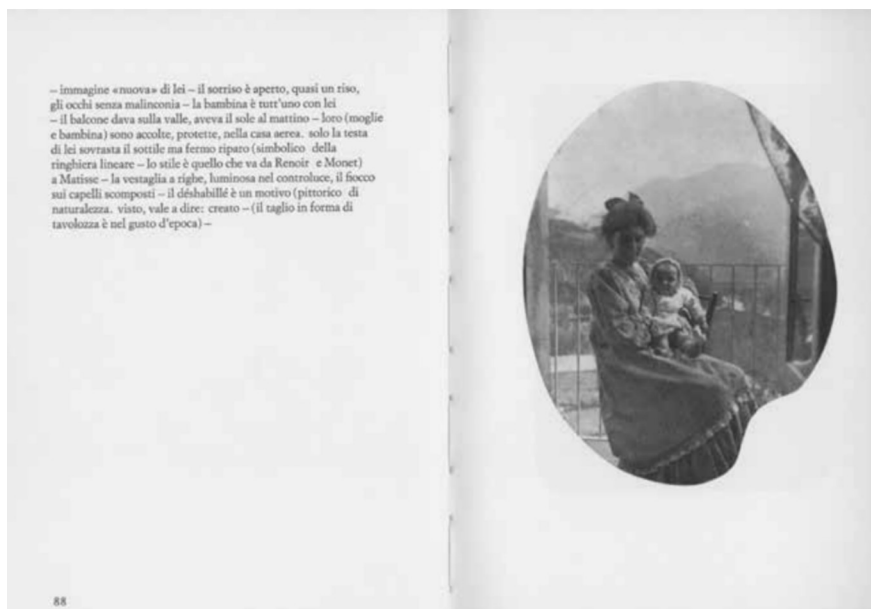


Figura 1.9: Lalla Romano, *Lettura di un'immagine* (1975)

9 Roberta Coglitore, *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/> p. 11

Il taglio a forma di tavolozza si rifaceva al gusto dell'epoca, stravolge la foto, lasciando fuori la finestra e la tenda che invece, come topos della pittura e della composizione dell'immagine, fungono da guida e da presentatori della scena come rivelazione.

Gli effetti che le retoriche di layout possono avere sul lettore sono svariati e si possono scandire anche in base alle diverse forme di fototesto: per esempio nella forma-emblema il layout tende a guidare il lettore; ma su questo ci soffermeremo più avanti.

Da tenere in considerazione sono anche le scelte prettamente fotografiche, come l'inquadratura, l'effetto zoom, il montage, che implicano una molteplicità di sguardi e una complessa negoziazione tra immagine reale e immagine mentale (memoria) nello scrittore così come nel fotografo e, in ultima istanza, nel lettore. Il fototesto, infatti, spesso implica una molteplicità di interventi autoriali: autore del testo e fotografo non coincidono necessariamente, anzi, molte volte si tratta di una selezione di foto casuali o anonime, da aggiungere alla narrazione o dalle quali partire per scrivere il testo. Si tratta di un modo di procedere paragonabile a quello di un editore, che seleziona e compone una sequenza di parole e immagini. Per una tradizionale gerarchia delle arti siamo portati a credere che l'autore illustri la scrittura con alcune immagini fotografiche, ma dovremmo abituarci, invece, a pensare che l'autore compone la combinazione di parole e immagini in maniera unitaria, utilizzando la propria competenza e il proprio gusto artistico.¹⁰

Le ultime retoriche da considerare sono le retoriche dei parerga, ovvero parti testuali che si presentano sotto forma di appendici, didascalie, titoli, commenti, note, legende, indici, che intrattengono con le immagini dei rapporti a volte di resistenza, di contraddizione, di opposizione o di enfaticizzazione. Ogni fotografia è assediata da contesti verbali, indipendentemente che questi siano effettivamente presenti o meno, ma in un fototesto è impossibile distinguere la visione dalla lettura ed è per questo che le retoriche dei parerga sono essenziali e non vanno considerati come meri elementi testuali. Giocano, infatti, un ruolo decisivo nella costruzione complessiva del layout e dunque concorrono alle retoriche.

Per analizzare le diverse modalità di rapporto tra componente visiva e componente testuale faremo riferimento a uno schema ideato da Andrea Zinn che individua quattro

¹⁰ Roberta Coglitore, *Le verità dell'io nei fototesti autobiografici*, Quodlibet Studio Scienze della cultura, 2016, p. 54

diverse possibili relazioni, a ciascuna delle quali verrà affiancato un esempio tratto dall'*Abicì della guerra* di Bertol Brecht, emblematico per quanto riguarda la profusione paratestuale.

Bildzerschlagung, traducibile come iconoclastia, prevede lo svuotamento del senso dell'immagine da parte della parola. Vediamo come l'immagine della croce e della tomba (Fig. 1.10) venga svuotata di senso dal testo con le parole del caduto che maledice Hitler e nega l'immagine affermando "solo la Loira/ sa dove sono adesso e poi un grillo"¹¹.

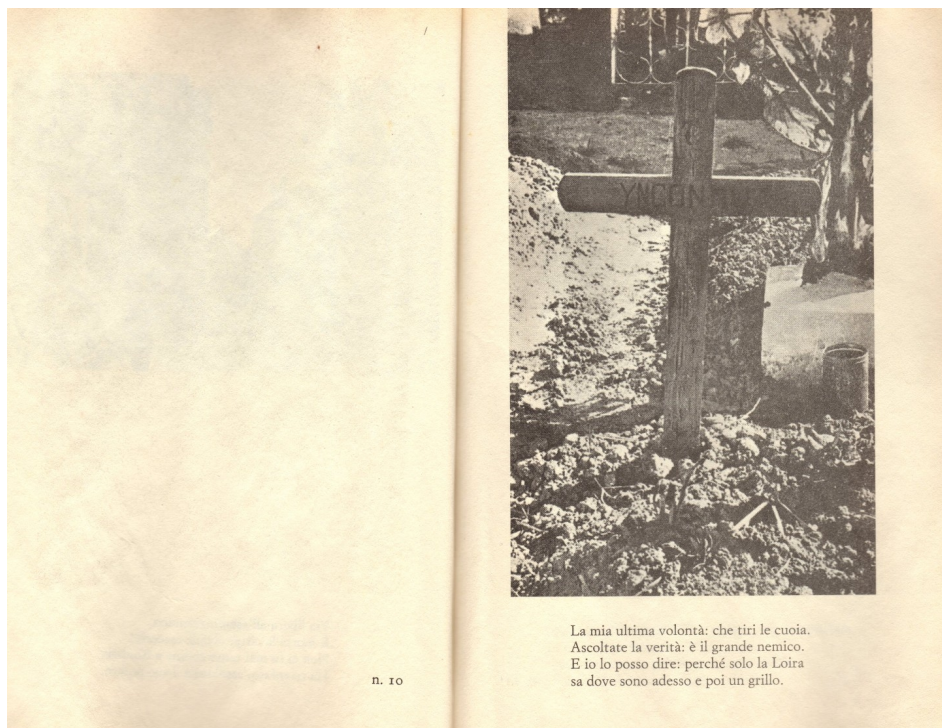


Figura 1.10: Bertol Brecht, *L'Abicì della guerra*, n. 10, dall'edizione Einaudi, Torino, 2002

Bildbemächtigung è l'intensificazione, il potenziamento dell'immagine da parte della parola.

Per esempio la didascalia che ci informa degli ottomila soldati che trovarono la morte in quello che l'immagine raffigura come un paesaggio idilliaco delle acque del Kattegatt, informazione che rende drammatica e cambia radicalmente di segno le spume bianche dello stretto (Fig. 1.11)

¹¹ Bertol Brecht, *L'Abicì della guerra*, Einaudi, Torino, 2002

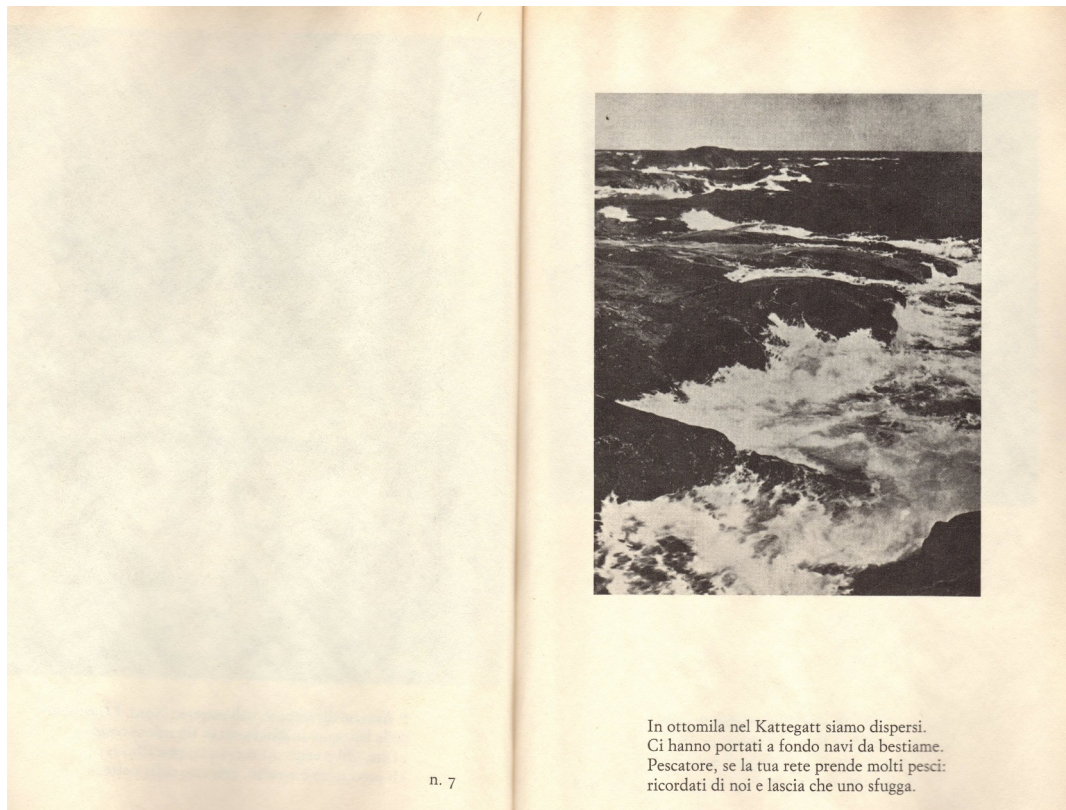


Figura 1.11: Bertol Brecht, *L'Abicì della guerra*, n. 7, dall'edizione Einaudi, Torino, 2002

Bildmissachtung ovvero contraddizione, irriverenza, violazione, disprezzo dell'immagine: l'*inscriptio* contraddice radicalmente l'immagine sebbene la scritta Life, della famosa rivista illustrata americana, si oppone ironicamente e tragicamente alla reale condizione di sepolti vivi in cui sono costrette le popolazioni civili del Siam (Thailandia) durante i bombardamenti. (Fig 1.12)

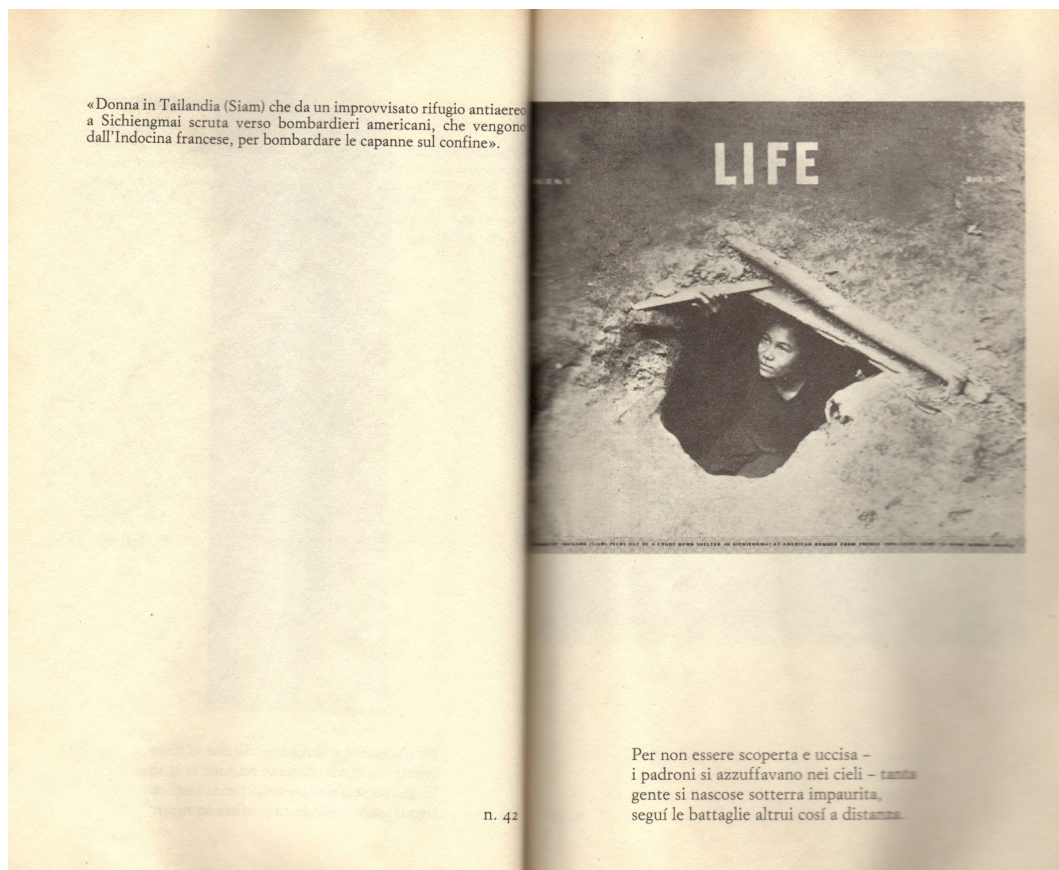


Figura 1.12: Bertol Brecht, *L'Abicì della guerra*, n. 42, dall'edizione Einaudi, Torino, 2002

Bildloschung è il caso in cui l'immagine "tradizionale" viene sostituita solitamente proprio dal testo o dall'immagine di un testo. Brecht pone come *pictura* un ritaglio di un giornale danese che riporta una notizia sulla partecipazione della Chiesa cattolica alla guerra e che risulta incomprensibile per via della lingua non di dominio comune. (Fig. 1.13)

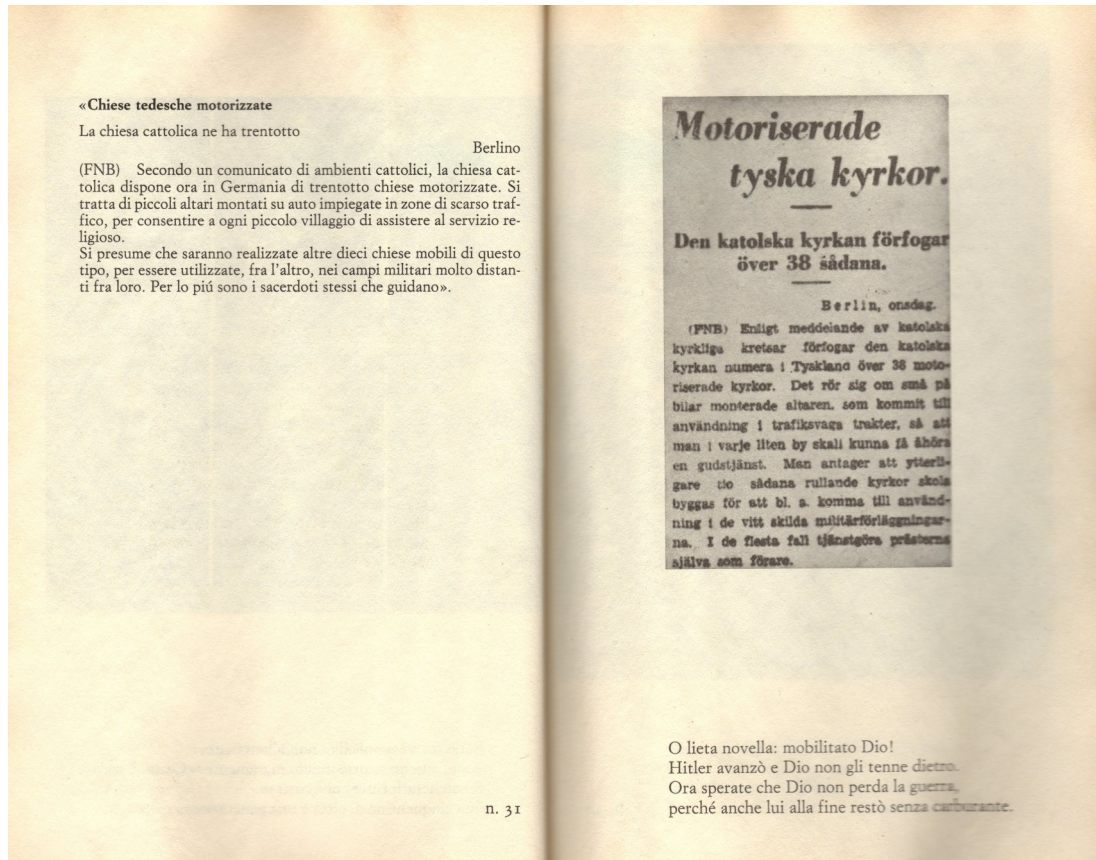


Figura 1.13: Bertol Brecht, *L'Abicì della guerra*, n. 31, dall'edizione Einaudi, Torino, 2002

Da ricordare, inoltre, che i primi fototesti erano influenzati moltissimo dall'impaginazione giornalistica e, di conseguenza, molte didascalie venivano inserite dentro all'immagine in sovrapposizione, poggiate come ritagli di giornale. Di nuovo il testo brechtiano ci permette di visualizzare questo tipo di situazione: la fotografia denominata n. 17, infatti, presenta una didascalia in danese sovrapposta all'immagine, che narra dei bombardamenti inglesi sulle città tedesche (Fig 1.14)¹²

¹² Michele Cometa, *Forme e Retoriche del fototesto letterario*, Quodlibet Studio Scienze della cultura, 2016, pp. 89-91

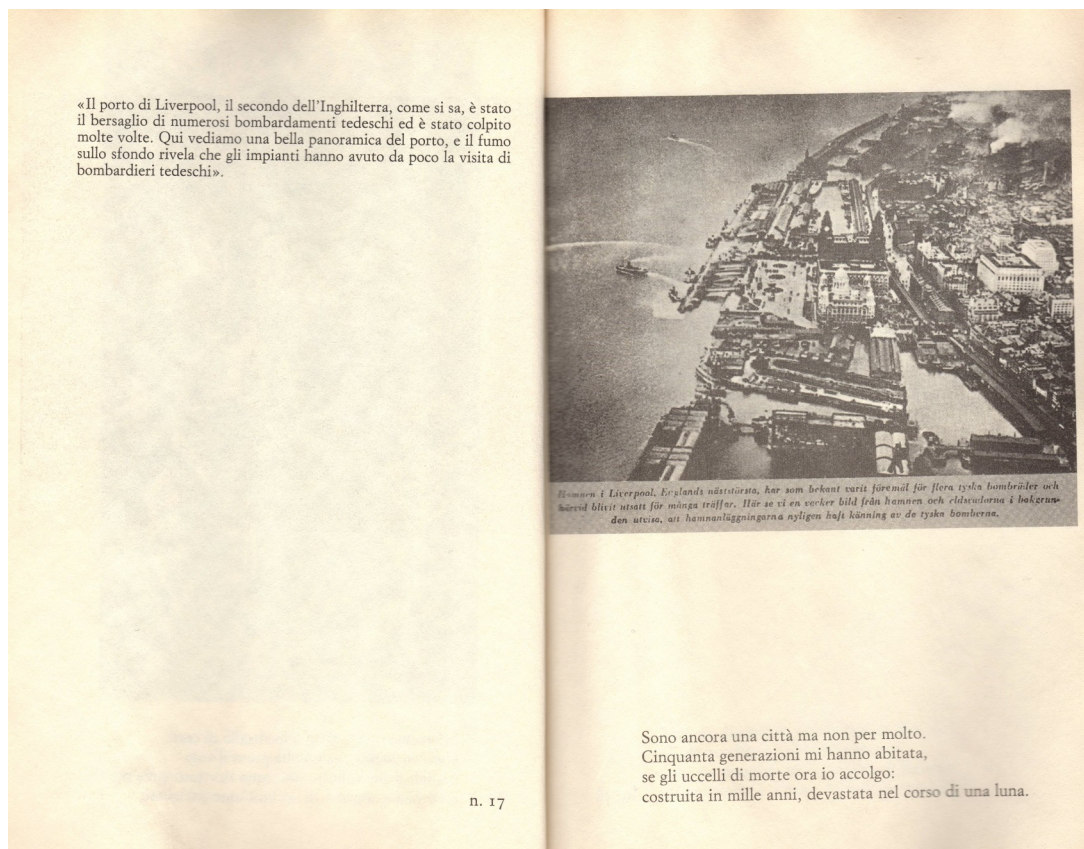


Figura 1.14: Bertol Brecht, *L'Abicì della guerra*, n. 17, dall'edizione Einaudi, Torino, 2002

Questa soluzione può anche essere motivata dalla volontà di mettere in risalto un testo in particolare, lasciando l'immagine come sfondo. È il caso di liriche ed epigrammi, come i *photo-lyrics* – genere originale di fototesto – contenuti in *Godzilla* (1968), una delle raccolte pop di Brinkmann (Fig 1.15): con un procedimento che riprende gli effetti della poesia visiva, medievale e moderna, i testi vengono accuratamente disposti all'interno dei corpi femminili che, se apparentemente ci appaiono privi di malizia, una volta lette le didascalie, sfiorano la pornografia. Viene, quindi, messo in atto un meccanismo di associazione testo e immagine che ritroviamo anche in *Bildgedicht* di Catherina von Greiffenberg, *Su Gesù crocifisso* (*Über den gekreuzigten JESUS*, 1662) dove la parola *Herz* (cuore) è nella posizione occupata dall'organo.¹³

13 Ibid.

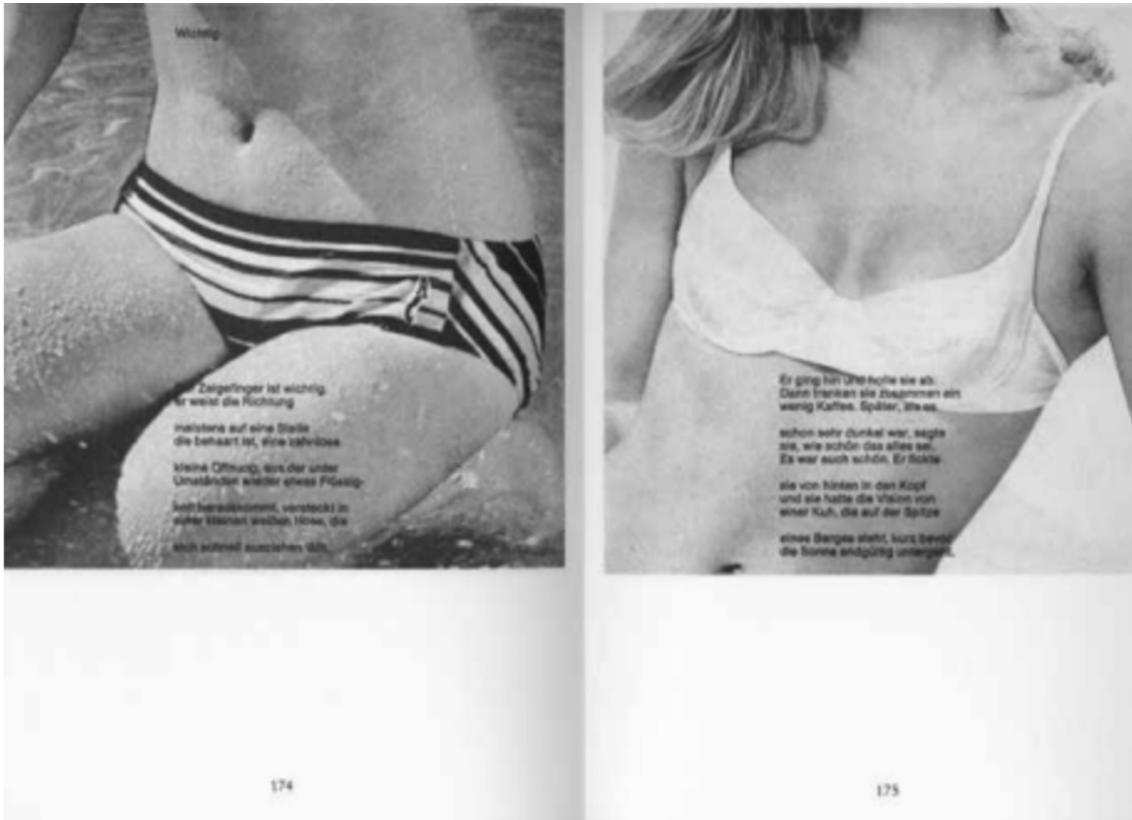


Figura 1.15: Brinkmann, Godzilla (1968)

1.3 Le forme dei fototesti: emblema, atlante, libro illustrato

Il problema delle immagini non è qualcosa di costruito
“tra” le arti, i *media* o le differenti forme
di rappresentazione, ma una questione inevitabile
all’interno delle singole arti e dei singoli media ¹⁴

Per quanto riguarda le modalità di costruzione del fototesto, ci baseremo sui modelli individuati da Silke Horstkotte che ha definito il fototesto uno spazio di rappresentazione diviso (*fissured representational space*)¹⁵ e ha individuato tre modalità indicative in quanto comunque vengono costantemente rimodulate e ricombinate, in relazioni che non si stabiliscono mai in forme fisse, ma combinate in modo diverso a seconda dei contesti culturali e mediali nonché delle abitudini di lettura trasmesse dal contesto mediale stesso.

La forma più tradizionale è chiamata forma emblema, detta anche “modello barocco” o di “significazione”: è spesso enigmatica, caratterizzata da un raffinato uso del paratesto e a prevalere è il ruolo dell’autore, o degli autori, mentre il lettore è “costretto” a una lettura/visione monodirezionale, anche se tripartita. Infatti domina una retorica dello scambio tra le varie componenti del testo, quindi è l’accostamento tra *inscriptio* (titolo), *pictura* (immagine, con una tendenza a insistere sul significato non referenziale delle fotografia) e *subscriptio* (epigramma, sentenza o commento che si riferisce in maniera più o meno criptica ed enigmatica ai primi due elementi) a far scaturire il significato. Si tratta, quindi, di una forma dialogica in cui il rapporto tra testo e immagini è in equilibrio e organizzato in modo da esplicitare la vocazione filosofica o morale del dispositivo. Un esempio di questa forma lo ritroviamo nel saggio di Roland Barthes, *La Camera chiara*, in cui funge da snodo fondamentale, sia personale sia teorico, la fotografia *Madre/moglie di Nadar*, (Fig 1.16) coronata da un’*inscriptio* in basso (*Nadar, madre o moglie dell’artista*) e da una *subscriptio* sotto la *pictura* e raddoppiata nella pagina accanto: “Chi è secondo lei, il più grande fotografo del mondo”.

14 Michele Cometa, *Forme e Retoriche del fototesto letterario*, Quodlibet Studio Scienze della cultura, 2016, p. 74

15 Ivi. p. 93

Tale snodo si lega al nucleo autobiografico più profondo di questo testo, ovvero alla “*Fotografia del Giardino d’inverno*”, un ritratto della madre di Barthes all’età di cinque anni, l’unica foto che non viene mostrata.



Figura 1.16: Roland Barthes, *La Camera chiara*, dall'edizione Einaudi, 2003

La forma atlante, o forma album, è un dispositivo che precede ampiamente la nascita della fotografia, ma che in essa ha trovato uno strumento, rendendo virtualmente infinita la manipolazione e la combinazione delle immagini. Prevale il ruolo della ricezione rispetto al ruolo dell'autore, ridotto a quello di motore immobile della diegesi, chiamata a organizzare autonomamente il senso, attraverso letture sempre più complesse e multidirezionali, vista la disposizione di materiali eterogenei. La volontà autoriale è ridotta al minimo e crea un campo di tensioni semantiche in cui il lettore può giocare un ruolo più determinante. Questa sarà una delle forme predilette dalle avanguardie novecentesche: si pone, infatti, molta attenzione alla forma allegorica per un sapere che scaturisce da un'interpretazione complessa di dati, assemblati senza riguardo per la cronologia e la pertinenza, interpretazione maturata nel Novecento. Importante è la relazione che si instaura tra testo e immagini, frutto, di solito, di una strategia

complessa, multilineare e affidata alle abitudini di lettura del ricevente piuttosto che a quelle di scrittura dell'autore. Si tratta, quindi, di una giustapposizione arbitraria che però apre alle rivelazioni di asincronie. Questa volta citeremo Roland Barthes nell'*Impero dei segni* in cui afferma “il testo non “commenta” le immagini. Le immagini non “illustrano il testo”: ognuna è stata per me soltanto l’inizio di un vacillamento visivo, analogo probabilmente alla perdita di sensi che lo Zen chiama un *satori*; testo e immagini, nel loro intreccio, vogliono assicurare la circolazione, lo scambio di questi significanti: il corpo, il viso, la scrittura, e leggervi il distacco dei segni”¹⁶

Come esempio esplicativo faremo invece riferimento a *Dove eravate tutti* (2011) di Paolo Di Paolo, una sorta di film a ritroso degli anni Ottanta e Novanta, come una serie di istantanee verbali che costituiscono un album generazionale. Per esempio la giustapposizione di una pagina della Repubblica del 2008, con l'immagine dell'intera famiglia di Obama e una fitta serie di riferimenti all'era del presidente Clinton (Fig. 1.17).



Figura 1.17: Paolo Di Paolo, *Dove eravate tutti* (2011)

16 Roland Barthes, *L'Impero dei segni*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2003, p. 3

Terza e ultima forma è l'illustrazione, apparentemente la più semplice, che propone la visualizzazione di un testo. Questa modalità riconduce il testo alla sua immagine originaria, quindi facendo dell'*ekphrasis*, disponibile sul piano verbale (tradizionalmente la narrativizzazione di un'immagine), necessaria alla decodificazione dell'immagine. La fototestualità giornalistica ci abitua a questi effetti di lettura che richiedono il grado più basso di partecipazione del lettore.

Come esempio riprendiamo il ciclo di riedizioni dell'opera *Lettura dell'immagine* di Lalla Romano, vista la peculiare reciprocità di descrizione e illustrazione annunciata sin dalla prefazione già citata in precedenza. Nella prima edizione le immagini sono collocate a destra e rivestono il ruolo del testo vero e proprio, accompagnate, a sinistra, da un commento che funge, invece, da illustrazione accessoria. L'autrice, infatti, dichiara "accostai al testo fotografico un testo letterario in funzione illustrativa, non informativa... Scelsi di prescindere dalle informazioni di cui disponevo per interpretare liberamente (creativamente) i segni dell'immagine."¹⁷ L'edizione del 1986, *Romanzo di figure*, invece, vede le immagini dell'edizione precedenti, conformi allo stile e alle retoriche dell'album di famiglia, sostituite dalle lastre originali, posizionate a sinistra e occupanti l'intera pagina. (Fig. 1.18, 1.19, 1.20)

¹⁷ Michele Cometa, *Forme e Retoriche del fototesto letterario*, Quodlibet Studio Scienze della cultura, 2016, p. 109



Figura 1.18: Lalla Romano, Romanzo di figure, 1986



Figura 1.19: Lalla Romano, Romanzo di figure, 1986



Figura 1.20: Lalla Romano, Romanzo di figure, 1986

CAPITOLO 2

Il fototesto autobiografico tra identità e memoria

2.1 Il fototesto autobiografico

“Scrivere della propria vita significa scrivere della vita di tutti.

Non la mia vita, né la sua vita neanche una vita.

La vita, con i suoi contenuti che sono gli stessi per tutti
ma si provano in modo individuale”¹⁸

Quello autobiografico è un tipo di fototesto particolare caratterizzato da una tensione alla verità conforme alla cosiddetta *life narrative* o scrittura dell'io. Questo genere include letteratura epistolare, *photo-journal*, scrittura diaristica, *photo-essay*, *autofiction*, saggi, album eccetera. La produzione memoriale e autobiografica nel campo letterario contemporaneo si contraddistingue, quindi, per uno spettro ampio e diversificato di soluzioni formali delle quali è difficile identificare l'oggetto in una formula precisa e dunque redigerne una classificazione. Studi recenti propongono uno schema tripartito delle forme autobiografiche, divise in: *confessioni*, in cui l'io si racconta attraverso la propria verità a un confessore, soggetto di ordine superiore, che possa ascoltare, giudicare, assolvere; *apologie*, dove l'io assume una condotta morale, un suo punto di vista attraverso il quale difendersi nel confronto con un antagonista che dichiara il falso sul suo conto; *memorie*, nelle quali il soggetto narra della propria formazione e del suo percorso di crescita nella propria cultura di appartenenza a un lettore che si presuppone si riconosca nelle sue parole, costruendo in questo modo una verità d'insieme, fatta dalla sovrapposizione della dimensione individuale a quella collettiva. Un'altra ricostruzione storica e critica di queste forme opta per una suddivisione in fasi. Sidonie Smith e Julia Watson ne individuano tre: la prima caratterizzata dall'*autos*, in cui l'autobiografia, intesa come sottogenere della biografia, rispetta il regime della fattualità e della narrazione storica; la seconda dal *bios*, con l'identità dell'io che entra in crisi, infatti, corrisponde al periodo degli studi di Marx,

¹⁸ Roberta Coglitore, *Le verità dell'io nei fototesti autobiografici*, Quodlibet Studio Scienze della cultura, 2016, p. 66

Saussure, Freud, Lacan, e l'oggetto della narrazione diventa la formazione del carattere o la multiformità di una soggettività frammentata; la terza fase dominata dal *graphein*, invece, corrisponde al periodo della diffusione degli studi culturali, femministi, postcoloniali, i Queer Studies e i Trauma Studies. In questo contesto l'io si definisce provvisorio, collettivo, transitorio, viene fatto uso di diversi media ed è da questo momento che comincia a imporsi una visione performativa dell'atto biografico.

La fascinazione per il genere autobiografico si può dire abbia origini imprenditoriali: nel 1888, infatti, George Eastman inventò la Kodak (Fig 2.1), democratizzando la pratica fotografica e facendo della fotografia il primo strumento familiare di autoconoscenza e dell'album di famiglia una pratica sociale collettiva, attestato di presenza e traccia della memoria, traslato metaforico di uno stato d'animo, di un sentimento, di un vissuto.¹⁹



Figura 2.1: George Eastmann, macchina Kodak con prime lastre, 1889-1895

Le foto-autobiografie divennero una moda verso la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: la fotografia, oltre a essere una novità per l'epoca, sembrava rispondere implicitamente a tutti quegli interrogativi lasciati aperti dalla letteratura autobiografica, come l'esigenza di referenzialità o la valenza estetica da conferire all'opera.

¹⁹ Giuseppe Carrara, *Storie a Vista, retoriche e poetiche del fototesto*, MIMESIS EDIZIONI, 2020, p 258

“Il fototesto intercetta un desiderio che ha informato di sé tutto il secolo scorso: la necessità di una rielaborazione del passato traumatico dei singoli e della collettività”²⁰. La forma atlante, trattata nel capitolo precedente, rappresenta una soluzione in quanto può simulare una stratificazione di storie, private e collettive, sfruttando le connotazioni proprie delle fotografie, eloquenti ed evocative al tempo stesso, che, se affiancate alla parola, consentono di ottenere effetti persuasivi di maggior intensità, per convincere il lettore della verità del testo scritto e quindi di quanto raccontato. L’autore vuole parlare di sé, per dare una voce alla propria persona, per proporre il proprio sguardo o punto di vista e per presentare il proprio corpo: le immagini contengono una narratività latente nella costruzione di una storia personale che ben si presta alla rielaborazione letteraria, la quale, attraverso l’assemblaggio e la frizione con il testo verbale, ne rifunzionalizza i significati per la creazione dell’opera. Esistono, inoltre, due tipologie differenti di *inventio*, che comportano l’attivazione di movimenti memoriali differenti: una d’archivio, per cui i materiali preesistenti vengono selezionati e assemblati e in questo modo è possibile dare un nuovo significato a un ricordo, suscitato dalla foto, creando una nuova trama; e una d’occasione, dove le foto sono realizzate e pensate contemporaneamente all’atto della scrittura, cercando corrispondenze e visualizzazioni di un’attività mentale. Certo bisogna tenere in considerazione la labilità della percezione dei ricordi che cambia con il passare del tempo e modifica la realtà passata: per questo il confronto tra immagine mentale del ricordo e quella testimoniale della foto è estremamente significativo. La collaborazione dei due linguaggi consente di ricostruire la vita dell’autore secondo un principio di unità, che può essere di coscienza, di personalità, di destino, e in diversi modi, cronologicamente, a ritroso, secondo un principio di frammentarietà della soggettività, proponendo un autoritratto per momenti, episodi o stagioni della vita. Questa necessità possono essere giustificata in soggetti che vogliono esprimere una particolare competenza meta-artistica, in caratteri individuali intrisi di narcisismo o in forme di espressione dell’impersonale o, ancora, per manifestare altre forme di esigenza legate al corso dei tempi, che vedono il mutare dei regimi di verità, tecnologie del sé e costituzione del soggetto, strettamente intrecciate tra loro.

20 Michele Cometa, *Forme e Retoriche del fototesto letterario*, Quodlibet Studio Scienze della cultura, 2016, p. 113

Se il genere del fototesto in generale non può prescindere dalle retoriche che abbiamo visto nel primo capitolo, quello specificamente autobiografico deve affrontare le questioni complesse che riguardano l'autorialità. Già nel fototesto *tout cour*, che abbiamo visto essere una rarità piuttosto che la regola, la dimensione autoriale è complicata perché spesso molteplice; ma lo è ancora di più per quanto riguarda la categoria autobiografica. Nella fotoautobiografia la narrazione è chiamata a esprimere la verità dell'io, si dispiega nell'abilità doppia dell'artista, nelle manifestazioni replicate dell'io, o nella nascita di soggettività provvisorie, mobili o collettive. Il fototesto autobiografico è una doppia enunciazione riflessiva che trova in sé livelli e forme di verità diverse da quelle praticate dalle singole arti. Utilizzando fotografie scattate da altri infatti, l'io deve confrontarsi con un controllo del punto di vista parziale e con una serie di codici e strategie retoriche dettati da un'iconografia e da uno sguardo non suoi. Spesso, inoltre, editor, giornalisti, scrittori, professionisti, possono affiancare se non sostituire gli autori delle autobiografie, soprattutto se questi ultimi non sono professionisti (sportivi, personaggi di successo o dello spettacolo). Frequenti sono gli interventi anche per quanto riguarda la scelta delle fotografie: cancellazione o riduzione del numero, la scelta del bianco e nero, l'inserito all'interno del volume che consente di risparmiare sui costi di stampa e altri aspetti legati alle politiche economiche. Le fotografie, però, nel progetto dell'opera, non vengono pensate come aggiunte editoriali per promuovere il libro e non rivestono il ruolo di semplice sostegno illustrativo, o almeno non sempre, ma si tratta di una scelta da parte dell'autore di integrare il proprio discorso letterario con un corrispettivo fotografico.

Anche se ordinare le forme fototestuali autobiografiche è complicato tanto quanto classificare quelle solo letterarie, è possibile comunque individuare tre forme in base al tipo di verità dell'io e alle modalità con cui questo viene rappresentare.

La prima vede la “compresenza piena e assoluta di un artista che si rispecchia nella propria opera, a dimostrazione che si può esprimere la verità del sé nell'atto della creazione.”²¹. L'artista riflette sulla fotografia, non come strumento di certificazione, ma come mezzo espressivo per produrre effetti artistici e per caratterizzare la composizione tra testo e immagine come una creazione. Generalmente si tratta di opere

21 Roberta Coglitore, *Le verità dell'io nei fototesti autobiografici*, Quodlibet Studio Scienze della cultura, 2016, p. 60

di autori conosciuti, composta in versioni diverse, in tanti anni di lavoro, quasi astoriche, che non rispettano fedelmente la storicità del racconto o della narrazione, sembrano più degli autoritratti, delle rappresentazioni del sé attraverso rappresentazioni di un altro. Interessante come esempio per questa prima categoria è *L'autobiografia di Alice B. Toklas* (1933) di Gertrude Stein, che, in questo testo, si racconta attraverso la finzione della voce narrante della sua compagna e collaboratrice, Alice Toklas, e le loro foto di coppia o quelle dei loro collaboratori e degli artisti che frequentavano. Particolarmente significativa è la copertina che raffigura la relazione tra le due donne, nella scrittura autobiografica come nella vita: la fotografia di Man Ray (Fig 2.2) rappresenta un'esile Alice Toklas che fa il suo ingresso nello studio, incorniciata dal telaio luminoso della porta, guardando in macchina, contrapposta a una corpulenta Gertrude Stein seduta alla scrivania, intenta nel lavoro. Importanti sono anche le soluzioni paratestuali adottate dalla scrittrice: in chiusura, per esempio, troviamo la prima pagina del manoscritto originale che chiude il cerchio della narrazione dopo aver svelato la vera identità dell'autrice.



Figura 2.2: Man Ray, Fotografia per la copertina di *L'autobiografia di Alice B. Toklas di Gertrude Stein*, 1933

La seconda forma del fototesto autobiografico indaga la verità del soggetto frammentato e moltiplicato all'infinito. Illudendosi che la narrazione dei fatti intimi e inediti possa interessare chiunque, il soggetto sente il bisogno narcisistico di ostentare la propria immagine e quindi raddoppia la versione pubblica di sé, in genere nota, rivelando, attraverso la fotografia, quella sconosciuta e privata allo scopo di farsi accettare nella sua totalità. "Ogni esposizione del sé è svelamento dell'altro sé, quello nascosto e inconfessabile, che si rivela per riconquistare l'integrità."²² Le fotografie, generalmente foto di famiglia e più o meno numerose, assumono la forma della documentazione inedita, tipica del reportage giornalistico e rivestono un ruolo illustrativo rispetto alla narrazione cronologica degli eventi, talvolta affiancata da fatti storici o eventi eccezionali. Questa forma ha a sua volta diverse declinazioni: l'immagine ostentazione vera e propria, in cui di solito vengono proposte foto poco conosciute di personaggi famosi che si fanno bella mostra di sé; oppure si verifica il tentativo di cancellare l'immagine nota di sé. Questo si verifica in *Bugiarda no, reticente* (2010) di Franca Valeri. L'unica foto presente viene collocata alla fine della narrazione, prima dell'indice: è un'immagine d'infanzia (Fig 2.3) lontana nel tempo, volta a rappresentare il proprio carattere e cancellare ogni altra immagine legata alla carriera. Se proposta un'immagine sola, di solito nel paratesto, quindi all'inizio o alla fine dell'opera, nella copertina o nella quarta o anche all'interno del volume, è perché si intende darle maggior rilievo, nonostante non venga citata o descritta.

22 Ivi, p 62

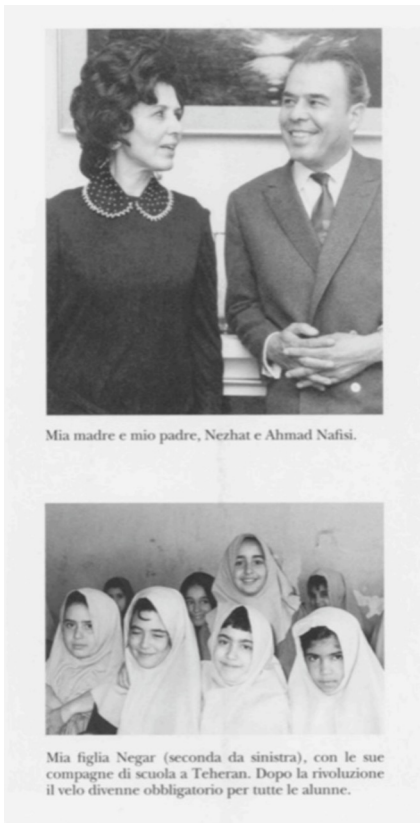


Franca Valeri a undici anni.

Figura 2.3: Franca Valeri, *Bugiarda no, reticente*, 2010

Una terza variante trova il suo emblema nell'edizione italiana di *Le cose che non ho mai detto* (2009), in cui Azar Nafisi usa fotografie private e personali per documentare una situazione di crisi politica. Le fotografie hanno lo scopo di rendere più empatica e completa la fruizione delle informazioni riguardanti la storia del popolo iraniano e in particolare delle condizioni delle donne a Teheran: l'autrice racconta vicende vissute in prima persona o dalla madre e da altre donne iraniane, come specchio dell'intera società in una fusione di storia individuale e collettiva, di autobiografia e memoria. Le fotografie rispondono alla duplice necessità di autenticità e di informazione del lettore. Le quarantacinque foto all'interno dell'inserito non seguono la stessa cronologia del racconto: alcune raffigurano la famiglia dell'autrice, altre personaggi pubblici, politici, luoghi significativi e momenti della storia (Fig 2.4, 2.5). Le didascalie sono scritte dall'autrice in prima persona e sono anch'esse informative, tranne in qualche caso in cui vengono riportati commenti sulle persone o sulle cose ritratte e si percepisce la vicinanza alla famiglia piuttosto che la distanza rispetto ai personaggi pubblici e politici. In appendice al volume Nafisi aggiunge un interessante apparato paratestuale di memoria e dei *Momenti importanti di storia iraniana del '900*, una sorta di cronologia commentata.²³

23 Ivi. P. 64



Mia madre e mio padre, Nezhat e Ahmad Nafisi.

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

Figura 2.4: Azar Nafisi, *Le cose che non ho mai detto*, ed. italiana, Adelphi, 2009

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

But, as in most cases, there was another side to the story. My mother must have been riddled with anxiety about my father's fate. For all her stubborn refusal to worry about Father, she was constantly distressed by imagined disasters that could befall me and my brother. I



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

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

Figura 2.5: Azar Nafisi, *The things I never said before*, ed. originale, Random House, New York, 2008

La terza forma del fototesto autobiografico è quella del soggetto impersonale, ovvero di un io che non è ancora soggetto, ma che vuole raccontare la propria verità per dimostrare di avere il diritto a essere persona. Si tratta di comunità ai margini dalla società come migranti, donne, disabili, ex-traumatizzati, identità queer che si servono del racconto, di solito anonimo, e della fotografia per prendere consapevolezza del proprio essere persona. Lo scopo dell'autore non è quello di raccontare la propria vita, ma la rinascita a partire da un evento traumatico o dalla scoperta di sé. Ne è un esempio il testo di Malala Yousafzai, premio Nobel per la pace 2014, in seguito all'attentato subito dai Talebani che la accusavano di aver dato voce nel suo blog alle donne pakistane. La sua denuncia è diventata un'autobiografia illustrata, dedicata a tutte le ragazze che soffrono e che sono state ridotte a silenzio, e dove vengono reclamati i diritti per le donne del suo Paese.

Un altro modo per catalogare le forme del fototesto autobiografico prende a riferimento i dispositivi iconotestuali, tra i quali ce ne sono alcuni che l'autobiografia predilige e che sfrutta in maniera diversificata a seconda delle loro caratteristiche strutturali e formali. Per esempio, nell'autofiction, una forma di autobiografia illustrata da non confondere con l'autoritratto, si predilige l'uso di una o poche immagini, come abbiamo visto nell'autobiografia di Franca Valeri. Analogamente, sulla copertina dell'edizione originale di *Rapport sur moi* (2002) di Grégoire Bouillier, troviamo una foto d'infanzia dell'autore in compagnia di suo padre, durante una passeggiata, anche se le figure sono lontane e non riconoscibili (Fig. 2.6). La stessa immagine la ritroviamo nell'edizione italiana (2009), con l'aggiunta sul retro della quarta di copertina di un bambino, sempre l'autore, ritratto in piedi tra due auto (Fig. 2.7). Anche in questi due casi le foto non vengono citate nel testo.²⁴

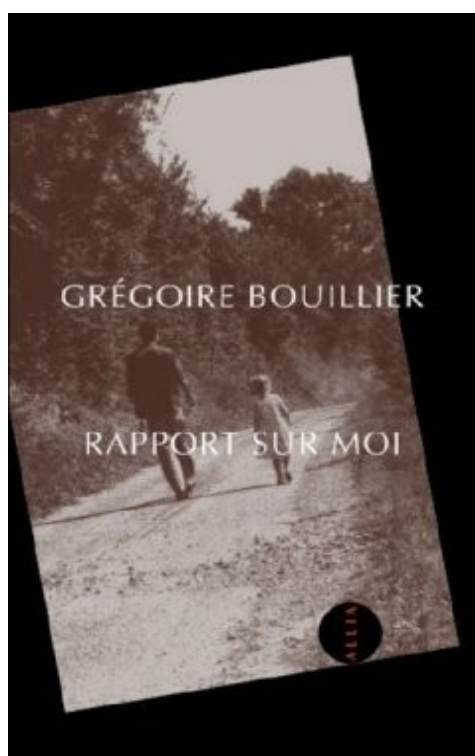


Figura 2.6: copertina di *Rapport sur moi* di Grégoire Bouillier, ed. Allia, 2002



Figura 2.7: Fotografia aggiunta nell'edizione italiana di *Rapport sur moi* di Grégoire Bouillier, Milano, 2009

²⁴ Coglitore, Roberta, *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>, p. 4

Anche nell'inserto di *Sempre nel posto sbagliato* (1999) di Edward Said vengono inserite sia fotografie del protagonista assieme ai suoi familiari, che immagini di oggetti della sua formazione più o meno significativi, il cui valore viene specificato da didascalie informative che fanno da ancoraggio dell'immagine al testo o forniscono le indicazioni necessarie per una corretta lettura dell'immagine (Fig 2.8).

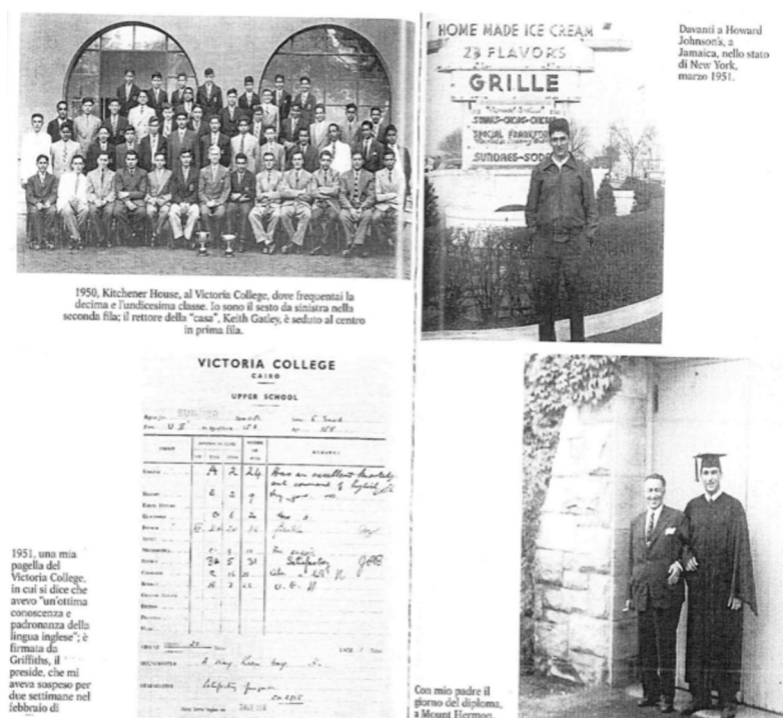


Figura 2.8: *Sempre nel posto sbagliato* di Edward Said, 1999

Numerosissime sono le opere che si presentano nella forma dell'autobiografia illustrata, simile al romanzo illustrato, in cui, come deduciamo dal nome, le fotografie svolgono una funzione subordinata e ausiliaria rispetto allo scritto. Si tratta quindi di illustrazioni del testo e le varianti possibili vengono affidate ai diversi connettori e al paratesto. Le didascalie in *Speak, Memory* (1954) di Vladimir Nabokov infatti, sono decisamente corpose, si collocano subito sotto alle fotografie, che sono distribuite nei diversi capitoli dell'opera. A parlare nelle didascalie è la voce del protagonista, indicato in prima o in terza persona a seconda della distanza rispetto al soggetto commentato, che descrive e spiega in modo dettagliato a cosa prestare attenzione, facendo frequenti riferimenti al testo (Fig 2.9, 2.10, 2.11) ²⁵

25 Ivi, pp. 7-8



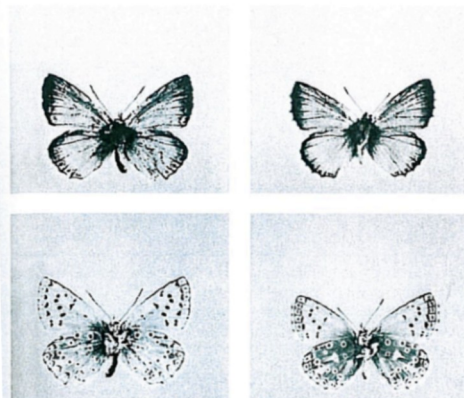
Questa fotografia, scattata da un premuroso turista americano nel 1955, mostra la casa dei Nabokov, in granito rosa con affreschi e altre decorazioni di gusto italiano, a San Pietroburgo, poi Leningrado, in via Morskaja 47, successivamente via Herzen. Aleksandr Ivanovič Herzen (Gercen, 1812-1870) era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

Figura 2.9: *Speak, Memory*, di Vladimir Nabokov, ed. Mondadori, 1962



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

Figura 2.10: *Speak, Memory*, di Vladimir Nabokov, ed. Mondadori, 1962



La piccola farfalla – celeste sopra e grigiasta sotto, i cui due tipi di esemplare (a sinistra, entrambi i lati dell'olotipo maschio, con l'ala posteriore lievemente danneggiata; a destra entrambi i lati del paratipo maschio) sono conservati all'American Museum of Natural History e vengono qui raffigurati per la prima volta in base a fotografie scattate da quella istituzione – è la *Plebejus (Lysandrus) corsivus* Nabokov. Il primo nome è quello del genere, il secondo quello del sottogenere, il terzo quello della specie, il quarto quello dell'autore della prima descrizione, che pubblicò nel settembre 1941 («Journal of the New York Entomological Society», XLIX, p. 265), per poi descrivere in un secondo tempo gli organi genitali del paratipo (26 ottobre 1945, «Pisiche», LII, Tav. I). Può darsi, come allora feci notare, che la mia farfalla dovesse le sue origini all'ibridazione tra *Plebejus (Lysandrus) corsivus* Foda (in senso lato) e *Plebejus (Melanogeria) daphnis* Schiffermüller. Gli organismi viventi sono meno consapevoli, quanto a differenze specifiche e di sottogenere, dei tassonomisti. Ho catturato personalmente i due esemplari maschi raffigurati e ne ho visti almeno altri due (ma nessuna femmina) il 20 luglio (paratipo) e il 22 luglio (olotipo) del 1938, a un'altitudine di circa 1300 metri, nei pressi del villaggio Moulinet sulle Alpi Marittime. Forse questa farfalla non è di rango così elevato da meritare un nome, ma qualsiasi cosa sia – una nuova specie in via di gestazione, una sorprendente mutazione, un incrocio fortuito – resta una grande e incantevole rarità.

Figura 2.11: *Speak, Memory*, di Vladimir Nabokov, ed. Mondadori, 1962

Emblematico poi il caso di *Nadja* (1928) di André Breton in cui l'autore racconta dell'incontro con Léona Delcourt, da lui soprannominata Nadja, (perché in russo è l'inizio della parola speranza, e perché è solo l'inizio). Nonostante la sua frammentarietà e le frequenti inesattezze, dimenticanze e omissioni minime che alimentano al poetica del non detto, il racconto assume la forma di diario, vero e proprio “documento preso dal vivo”, “un’osservazione clinica” a cui la fotografia concorre a dimostrare la presenza del surreale nel quotidiano. Sono le fotografie a scandire il ritmo di lettura, mentre le didascalie, collocate anche in questo caso sotto alle immagini, citano e fanno riferimento direttamente al testo, senza dare alcuna indicazione riguardo alle foto (Fig. 2.12).



Figura 2.12: André Breton, *Nadja*, ed. Einaudi, 1972

Un altro caso in cui l'apparato didascalico è azzerato, anche se in maniera diversa, è *Vertigini* (1990), romanzo di Winfried Sebald, in cui le fotografie diventano simboli figurativi, sostituiscono il significante ed evocano il significato. Come vediamo nella

figura, la frase precedente all'immagine viene impaginata con margini più stretti del normale e si interrompe improvvisamente seguita da una fotografia di due occhi che completano la frase lasciata sospesa (Fig. 2.13). Oppure il testo da leggere, in questo caso scritto a mano, viene inserito su un altro media che simula il reale (Fig. 2.14)

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

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

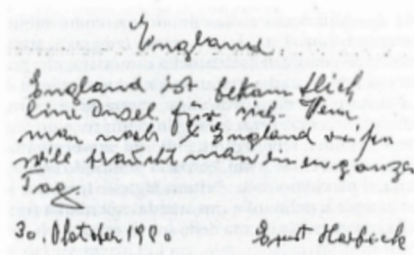


così discosti fra loro, e che spesso gli valgono il morificante appellativo di *Le Chinois*, sembrano all'improvviso più audaci, in atto di convergere verso un centro immaginario. E dopo aver vestito l'uniforme, il dragone nemmeno diciottenne se ne va in giro in

19

Figura 2.13: Winfried Sebald, *Vertigini*, ed Adelphi, 2003

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



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

52

Figura 2.14: Winfried Sebald, *Vertigini*, ed Adelphi, 2003

Per quanto riguarda il modello photo-essay, possiamo prendere a esempio *Barthes di Roland Barthes* (1975), testo suddiviso in due parti: una prima, costellata da immagini tipiche dell'album di famiglia, è dedicata alla fase improduttiva della sua vita, cioè all'infanzia e alla formazione; le foto sono impaginate in modo diverso in ciascuna pagina e coordinate con brevi testi non descrittivi o di commento (Fig 2.15); e una seconda parte incentrata sulla sua carriera, a partire dal momento in cui ha cominciato a dedicarsi alla scrittura, aggiungendo alle foto oggetti per lui significativi e disegni, con funzione illustrativa.

In questo caso le immagini sono accompagnate da didascalie, talvolta informative, talvolta in linea con lo stile frammentario della sezione precedente, e da un'enciclopedia dei motivi e degli interessi della sua carriera, ordinati alfabeticamente.²⁶

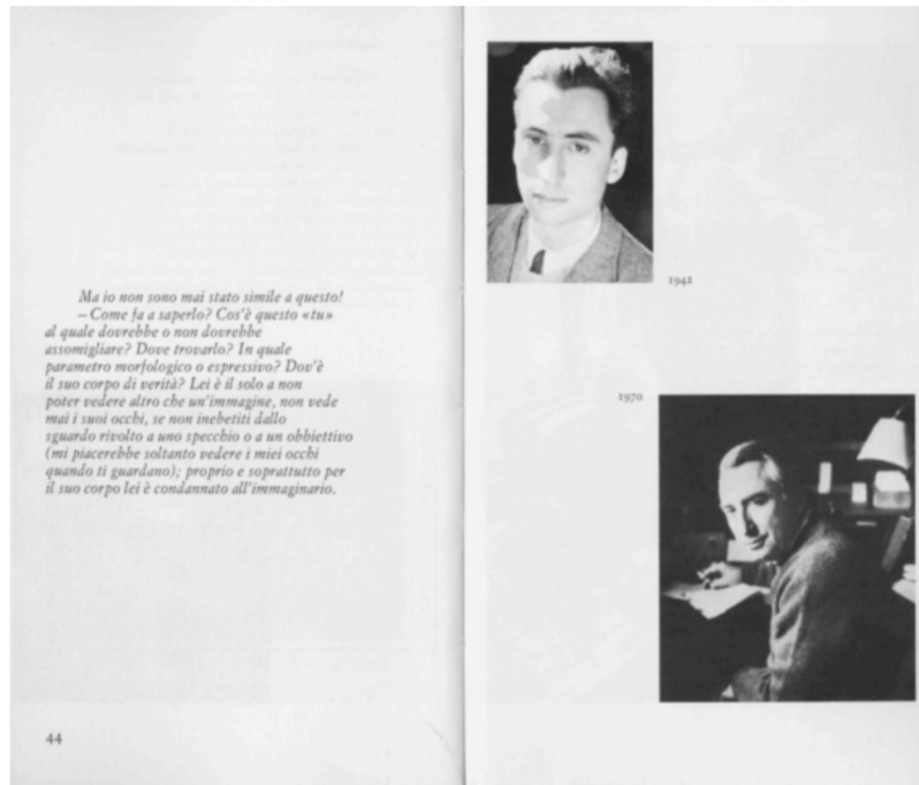


Figura 2.15: Roland Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, ed. Einaudi, 2007

Tra le forme che abbiamo analizzato finora l'album, pur essendo di prevalenza iconica, riesce a dare un senso a racconti autobiografici e collezioni tematiche. Emblematici i collage degli album di Hannah Höch (Fig. 2.16): ritagli di riviste, foto d'archivio, foto di famiglia, foto d'artista riempiono pagine intere e parole e didascalie sono spesso quelle originali delle immagini, quindi anch'esse ritagli, oppure vengono aggiunte a mano dall'artista. (Fig. 2.17)²⁷

26 Roberta Coglitore, *Le verità dell'io nei fototesti autobiografici*, Quodlibet Studio Scienze della cultura, 2016, p. 62

27 Roberta Coglitore, *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>, pp. 10-11



Figura 2.16: Hannah Höch , Album

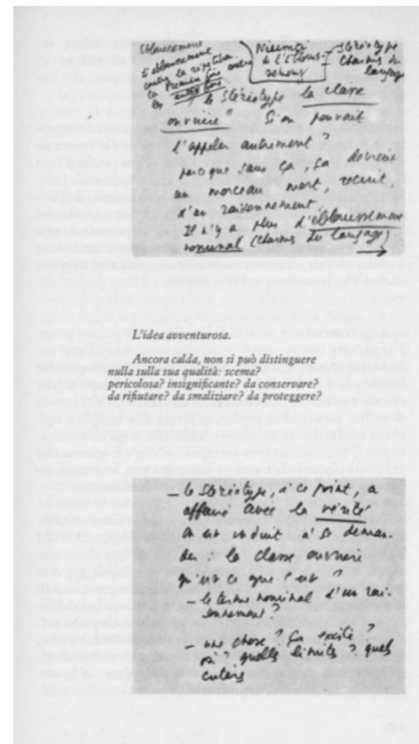


Figura 2,17: Hannah Höch , Album

L'ultima modalità da analizzare è quella del *photo-journal*, una forma diaristica che utilizza le immagini per stilare una cronaca delle proprie giornate: accumulo progressivo di materiali fotografici e letterari e di un'accurata selezione e composizione. È il caso di Annie Ernaux, *Écrire la vie* (2011). Per l'autrice le fotografie devono essere sia parte del corpus letterario che inserto materiale, parte della strategia narrativa, e in un'intervista dichiara che " la foto costituisce un attivatore della scrittura, forse, più che della memoria"²⁸. Ernaux produce un archivio enigmatico, il cui senso deve essere svelato decifrando il materiale di cui questo si compone, quasi come un collage: ritagli, dettagli, ritratti ovali, sovrapposizioni la cui intensità dei colori determina importanza dell'immagine, didascalie numerate, pagine di diario. La fotografia è traccia di una diversità sociale, di un ambiente, della relazione tra destini individuali e generali e viene affiancata dalla scrittura, che fissa la memoria, ma contemporaneamente la ricrea, le dona un valore conoscitivo e conservativo.

28 Giuseppe Carrara, *Storie a Vista, retoriche e poetiche del fototesto*, MIMESIS EDIZIONI, 2020, p. 281



Figura 2.18: Annie Ernaux, *Écrire la vie*, 2011

2.2 Virginia Woolf, *Le Tre Ghinee* (1938)

Lasciamo dunque ai poeti di descrivere il sogno:

noi fissiamo lo sguardo su quella fotografia: il dato di fatto.²⁹

Hitler acquista potere e sta estendendo l'egemonia della Germania su molti Paesi dell'Europa centrale, la Società delle Nazioni non riesce a contrastare l'invasione giapponese della Manciuria, seguita da quella dell'Abissinia da parte dell'Italia di Mussolini. Il Regno Unito è minacciato dall'ascesa della British Union of Fascist e cresce sempre più il dissenso tra pacifisti e internazionalisti su temi come sanzioni, uso della forza e riarmo che porta alla frattura del movimento pacifista. Siamo alle origini della Seconda Guerra Mondiale e Virginia Woolf prende le distanze da qualsiasi posizione ideologica, non ha molta simpatia per la politica, non è attiva nel dibattito pubblico, ma sposa il pacifismo senza condizioni.³⁰ Scrive sul suo diario, in una nota del gennaio 1931, di avere tra le mani un romanzo-saggio sulla vita sessuale delle donne, una continuazione perfetta di *Una stanza tutta per sé* (1929), in cui si ripercorre la situazione delle donne nella storia, di come spesso vengano relegate a mere lettrici e in cui vengono spiegati i motivi per cui è importante che una donna possa avere un posto per sé, inteso come posto nel mondo, come professione da svolgere e ruolo da rivestire nella società, per avere una propria indipendenza e più possibilità di scelta. Woolf riformula questo progetto più volte e comincia a sviluppare la storia dei *Pargiters*, dal nome della famiglia protagonista. Tra il 1931 e il 1936, intanto, raccoglie ritagli di giornale di articoli riguardanti la politica, la condizione sociale delle donne, l'istruzione, la sessualità, la religione, partecipa a dibattiti politici, conferenze per la pace, prende molti appunti e da questi elabora saggi socio-femministi da inserire tra i capitoli del suo nuovo romanzo. Nell'aprile del 1935 poi, accadrà un fatto determinante per la produzione delle *Tre Ghinee*: il suo amico e collega Edward M. Foster promuove un

29 Virginia Woolf, *Tre Ghinee*, ed. Giacomo Feltrinelli Editore Milano, 2021, Introduzione di Luisa Muraro,

30 Grandi donne della storia, 29. Andrea Dusio, Virginia Woolf, LE STORIE DEL CORRIERE DELLA SERA n. 50, 2021

comitato antifascista, ma le comunica che le donne non sarebbero state ammesse. Come tutta risposta, lei avvia un altro progetto dal titolo *Sull'essere disprezzati-disprezzate* (*On being despised*). Lo scrittore, sentendosi in colpa per averla offesa, la prega di partecipare ugualmente al comitato, dicendo che per lei avrebbe fatto un'eccezione. “Virginia nondimeno fu ferita da quelle parole. Non voleva essere una eccezione tra le donne e in un certo senso non poteva esserlo, per una fragilità che il successo letterario non aveva sanato e che le impediva di abituarsi alla normale durezza dei rapporti sociali”.³¹

Virginia riprende a lavorare al suo “testo-ibrido” che però non la convince e decide di separare i materiali su cui sta lavorando, le parti narrative da quelle saggistiche, per dare vita a due opere distinte. A partire dal 1936 comincia a lavorare a un *pamphlet* di guerra, *Le tre ghinee*. Il testo ha delle caratteristiche particolari: si presenta in una forma insolita, quella epistolare, e al suo interno l'autrice inserisce sei fotografie. Cresciuta in un ambiente familiare e amicale in cui le arti visive hanno sempre avuto grande importanza, lei stessa pratica l'arte della fotografia e dedica molte riflessioni a questa tecnica e al visivo in generale.³² È nella Hogarth Press, la casa editrice fondata assieme al marito Leonard Woolf, che sperimenta per la prima volta le possibilità di una pratica intermediale. Virginia comprende che le immagini possono essere funzionali e problematizzare la loro stessa fattualità e la generale stabilità del soggetto e dell'oggetto fotografico.

Quello delle Tre ghinee è un testo complesso e ricco di digressioni: insiste molto sulle differenze di genere, sull'oppressione e l'emarginazione di cui le donne sono vittime, soprattutto a livello intellettuale; spiega come questa discriminazione che riguarda l'istruzione influisca sul sistema di valori, sulla visione del mondo e le conseguenze che questo ha a livello politico e sociale. È inevitabile, infatti, anche il parallelismo tra potere esercitato nella sfera pubblica e quello nella sfera privata, di cui Virginia Woolf parla, memore della propria esperienza personale, il sistema patriarcale viene associato al militarismo e ai regimi totalitari. “La guerra sembra “un piacere” e “un abominio” tutto maschile”, supportata, da scelte decisionali spinte da motivi patriottici da cui le

31 Virginia Woolf, *Tre Ghinee*, ed. Giacomo Feltrinelli Editore Milano, 2021, Introduzione di Luisa Muraro, p. 7

32 Giuseppe Carrara, *Storie a Vista, retoriche e poetiche del fototesto*, MIMESIS EDIZIONI, 2020, p. 131

donne sono escluse, marginalizzazione che però Woolf vede come una soluzione, un vantaggio di cui il genere femminile potrebbe servirsi per fondare un nuovo modello di azione politica.

L'opera è suddivisa in tre capitoli di risposta a una lettera, a detta dell'autrice in ritardo di tre anni, ricevuta da un uomo di cui si ignora l'identità, ma di cui l'autrice parla come "uomo colto", che si immagina essere un avvocato, magari segretario di un'associazione antifascista. L'uomo le chiede consiglio su cosa si potrebbe fare per prevenire il conflitto, domanda che funge da filo conduttore per tutta l'opera, e le propone quelle che secondo lui potrebbero essere delle soluzioni: sottoscrivere una lettera ai giornali, iscriversi a un'associazione che si oppone alla guerra, dare un contributo in denaro a questa associazione, nello specifico parla proprio di tre ghinee. L'autrice prende intenzionalmente le distanze dal suo interlocutore, si rivolge a lui con il pronome "Voi", contrapposto al "Noi", e mostra subito la sua sorpresa nel sentirsi rivolgere queste domanda in una lettera che dice essere "forse unica nella storia degli scambi epistolari dell'umanità": è la prima volta che si chiede a una donna la pace, anche se lei è un personaggio pubblico e autrice nota. Segue una serie di riflessioni che a un certo punto si interrompe, come tipico di questo testo che è "un ragionare che continuamente perde il filo, senza per altro perderlo realmente mai" (prefazione), per prendere in considerazione un'altra lettera da parte di una tesoriera onoraria che le chiede un contributo per la ricostruzione di un college. Woolf acconsente e promette di soddisfare questa richiesta a patto che la destinataria stessa si impegni nell'educare i giovani a odiare la guerra. L'autrice riflette anche su come le università ostacolino da secoli l'accesso alle donne, incoraggiando la discriminazione e l'esclusione e dimostrando come il valore dell'istruzione non sia assoluto. Questi istituti non possono, non devono essere presi a modello da chi intende fondare una nuova società che vuole rispettare la libertà. Woolf spiega poi che questa condizione potrà essere adempiuta solo quando le donne potranno accedere all'istruzione, per poi guadagnarsi da vivere. Fino ad allora dovranno attenersi alle regole degli istituti esistenti.

Nella seconda parte un altro tema affrontato dalla scrittrice è la possibilità negata alle donne di esercitare una professione e quindi di potersi guadagnare da vivere, di essere indipendenti economicamente, di non dipendere dai propri mariti o padri, e quindi avere una reale libertà di pensiero e di opinione. Il motivo per cui tutto questo non è

possibile Woolf lo individua nella cultura patriarcale basata sulla divisione dei ruoli e sul confinamento delle donne nell'ambito familiare. Le condizioni imposte dalla scrittrice prima di devolvere la seconda ghinea, questa volta a un'associazione che assicuri alle donne l'accesso alle libere professioni, sono che le donne non diventino "esponenti del sistema capitalistico" e si distinguano da quel "corteo, degli uomini colti" per creare un mondo in cui un domani non ci sarà bisogno di chiedersi come evitare la guerra. Il dito è puntato contro l'apparenza ridicola degli uomini che detengono il potere, l'assurdità delle loro argomentazioni e delle loro idee. Le sei fotografie che Woolf inserisce nel suo testo, raffigurano uomini dello stato inglese che indossano ridicoli abbigliamenti, che seguono altrettanto ridicole regole e norme collettive dettate dagli stessi uomini che detengono il potere, che attribuiscono valore a elementi e a strutture che in realtà non ne hanno. (Fig. 2.19, 2.20)



Figura 2.19: V. Woolf, *Three Guineas*, 1938, *A General*



Figura 2.20: V. Woolf, *Three Guineas*, 1938, *An Archbishop*

Queste immagini sono un vero e proprio strumento retorico di cui l'autrice si serve a sostegno delle sue argomentazioni, in virtù della co-implicazione con il testo scritto. L'agire e la posizione nel mondo di uomini e donne è fortemente condizionato dalle regole delle istituzioni stesse e di come queste non sembrano modificabili in quanto date

per assodate e diventate ormai abitudini. “Sono i vestiti che indossano le persone, non viceversa”. (Fig. 2.21, 2.22, 2.23)



Figura 2.21: V. Woolf, Three Guineas, 1938, Heralds



Figura 2.22: V. Woolf, Three Guineas, 1938, A University Procession



Figura 2.23: V. Woolf, *Three Guineas*, 1938, *A Judge*

Alcune fotografie però, sono omesse: fotografie della guerra civile spagnola in cui la scrittrice ha perso da poco il nipote, Julian Bell, figlio della sorella Vanessa, colpito da una granata mentre è alla guida di un'autoambulanza, evento che ha segnato l'autrice e di conseguenza anche la stesura di questo scritto.

“No, le fotografie non costituiscono dimostrazioni razionali, sono soltanto grossolane dichiarazioni di fatto dirette ai nostri occhi; ma gli occhi sono collegati con il cervello e il cervello con il sistema nervoso. I messaggi che questo invia attraversano come un lampo tutti i ricordi del passato e tutte le sensazioni del presente. Ed ecco che mentre guardiamo quelle fotografie si forma dentro di noi un contatto, e, per diverse che siano la nostra educazione e le nostre tradizioni, le sensazioni che proviamo sono identiche; sono violente. Lei, Signore, le descrive come “orrore e disgusto”. Anche noi diciamo “orrore e disgusto”. Ci vengono alle labbra parole identiche. La guerra, Lei scrive, è una cosa abominevole, è una barbarie; bisogna impedirla a ogni costo. E noi facciamo eco alle Sue parole. Perché ora, finalmente, il paesaggio che vediamo è identico: gli stessi cadaveri, le stesse macerie” (Virginia Woolf, *Le tre ghinee*)³³

Virginia Woolf decide di non inserire nel testo queste fotografie ma di affidare la loro descrizione alla propria risposta emotiva, ai sentimenti da lei provati nel guardare quelle immagini, mantenendo le distanze da una violenza di fronte alla quale non si può far altro che sentirsi impotenti.

³³ Virginia Woolf, *Tre Ghinee*, ed. Giacomo Feltrinelli Editore Milano, 2021, p. 30

Vediamo dunque se, guardando le stesse fotografie, proviamo gli stessi sentimenti. Supponiamo di avere qui sul tavolo davanti a noi delle fotografie. Il Governo spagnolo ce ne invia con paziente ostinazione un paio di volte la settimana.* Non sono piacevoli da guardare; per la maggior parte sono fotografie di cadaveri. Tra quelle arrivate stamani ce n'è una in cui si vede il corpo di un uomo, o forse di una donna, non si capisce bene; è così mutilato che potrebbe benissimo essere anche il corpo di un maiale. Ma non c'è dubbio che quelli laggiù sono corpi di bambini morti, e quella è la sezione di una casa spaccata a metà da una bomba, in quello che doveva essere il salotto sta ancora appesa la gabbia degli uccelli, ma il resto è irriconoscibile: più che a una casa assomiglia a un mazzo di bastoncini di Shangai sospesi a mezz'aria.³⁴

Alla fine del libro, l'autrice affronta il legame che la connette al male che queste immagini raffigurano e descrive una foto di Hitler, sostenendo che ognuno debba riconoscere la propria responsabilità, identificandosi tanto con i colpevoli quanto con le vittime della guerra. «Ci lascia intendere che non possiamo dissociarci da quell'immagine, ma al contrario siamo noi stessi quell'immagine. Ci lascia intendere che non siamo spettatori passivi condannati all'ubbidienza, ma che attraverso i nostri pensieri e le nostre azioni possiamo cambiare quell'immagine».

Per concludere la scrittrice riprende la lettera dell'avvocato e dimostra quanto la domanda da lui posta sia la dimostrazione del fallimento di tutti gli istituti a comando maschile. Si interroga sul perché le università non siano state capaci di difendere la cultura e il pensiero, permettendo che questi diventassero schiavi del denaro e del capitalismo. Woolf desidera prendere le distanze da questo sistema e da tutto ciò che reputa essere una trappola per la sua libertà intellettuale.

Sostiene poi che, per quanto riguarda la proposta che le è stata mossa di iscriversi a un'associazione antifascista, che sarebbe meglio che le donne lottassero a fianco degli uomini, seguendo sicuramente obiettivi comuni ma senza prendere parte alle loro società perché "così facendo annegheremo la nostra identità nella vostra", cancellando tutto quello che l'esperienza "ci ha aiutate a intravedere".

34 Ivi. p

2.3 Bertol Brecht, L'Abic' della guerra (1955)

Non sfugge al passato
colui che lo dimentica³⁵

Bertol Brecht, bandito dalla Germania, in fuga dalla minaccia nazista, gira per l'Europa limitato nei movimenti e impossibilitato nello svolgere il proprio lavoro, scrive il *Diario di lavoro* (*Arbeitsjournal*, pubblicato nel 1955). Si tratta di una sorta di diario di bordo, tenuto durante l'esilio americano (1944), in cui Brecht raccoglie istantanee dai giornali e dalle riviste a cui poi affiancherà alcune quartine scritte a partire dagli anni '40, essendo "il lavoro letterario il solo a riuscire con facilità, perché per sua natura decentrato rispetto agli avvenimenti cruciali che si verificano giornalmente, appartenente a quella sfera dell'effimero e del superfluo a cui è possibile dedicarsi a prescindere dallo stato d'animo in cui si versa". Brecht sfrutta il lavoro letterario come strumento per la sua battaglia politica, nonostante il suo statuto di esule di passaggio tra le frontiere lo costringa a più brevi, ma congeniali, composizioni poetiche. "In questo momento non riesco a scrivere altro che questi piccoli epigrammi, di otto versi e anzi attualmente soltanto quartine". Il suo esilio, in realtà, comincia già nel 1937: è in Danimarca quando compone alcune poesie, con l'intenzione di commentare materiale fotografico o documentario, che ispirano all'amico e collega Hanns Eisler una cantata. È lui, poi, a suggerirgli di combinare fotografie ed epigrammi, modello della lirica greca antica. Le prime composizioni a commento di fotografie risalgono al 1938, l'ultimo anno dell'esilio danese; e le prime composizioni in quadri al 1940, quando, lasciata la Svezia, Brecht era di passaggio in Finlandia³⁶. Brecht affianca questi testi ai ritagli da lui raccolti e dà vita a un genere nuovo, quello del fotoepigramma. Questi componimenti costituiscono il suo *Abicì della guerra* (*Kriegsfibel*), assemblato in collaborazione con Ruth Berlau in una prima stesura alla fine del '44, da donare agli amici, poi revisionato più volte. Nel 1947 Brecht chiede all'allora Comitato culturale per l'editoria della Repubblica democratica tedesca di stampare una raccolta di 72

35 Bertol Brecht, *L'Abicì della guerra*, Giulio Einaudi, Torino, 2002

36 Die *Kriegsfibel* di Bertolt Brecht. Le edizioni del testo e l'esemplare in mostra a cura di Daniela Sacco

quadri, ma passano diversi anni prima della sua pubblicazione nel 1955 a Berlino Est, dalla Eulenspiegel Verlag, dopo lunga serie di rifiuti e censure, in quanto l'opera non rispecchiava a sufficienza l'ideologia della Germania orientale: non accusava "gli esponenti del nuovo fascismo", ossia "i gruppi di potere americani e i loro propagandisti" considerati "i traditori della Germania occidentale".

L'autore seleziona immagini accomunate dalla loro natura e provenienza, ritagli di giornale, quindi immagini dai caratteri tipici del reportage fotografico, e dalla tematica della guerra, rappresentando però scenari e soggetti disparati che, attraverso una raffinata tecnica di montaggio, vengono accostati ai componimenti poetici in un dialogo, drammatizzato magistralmente, al quale nessuno dei due media può, neanche per un momento, sottrarsi. Il drammaturgo rivisita in modo molto personale la tradizionale forma barocca dell'emblema, mantenendo però le tipiche tematiche funerarie e il sottile gioco del "significare" e "interpretare". Al lettore, infatti, viene affidato un ruolo decisivo. Lo schema è univoco e consiste nel rapporto intrinseco tra immagini e testo, che però possono essere ricondotte a una serie molteplice di varianti, a seconda delle esigenze. Si alternano le diverse forme di *ékphrasis*, emblema, atlante, illustrazione del fototesto letterario, in una pluralità di soluzioni. Benjamin definisce questo dialogo come una rappresentazione teatrale, il cui "ritmo a scossoni" viene scandito dalle didascalie a commento delle singole scene. È tipico del teatro brechtiano generare shock, produrre distanza e paralizzare la predisposizione del pubblico all'immedesimazione: Brecht infatti adotta la sua consueta strategia dello straniamento, in modo tale che il lettore-spettatore si possa allontanare dalla foto per inquadrarla da una più consona prospettiva critica e cogliere l'intrinseca contraddittorietà del reale.³⁷ Brecht non mostra la verità, ma schegge di verità che emergono dalle differenti disposizioni delle immagini rispetto al testo, a patto che venga preso in considerazione sia il rapporto tra singolo ritaglio e commento corrispondente, sia quello tra singoli epigrammi e singole fotografie. Il livello semantico massimo di ogni fotoepigramma, viene raggiunto nel momento in cui questo viene contestualizzato all'interno dell'opera nel suo insieme., la cui struttura è influenzata dalla tecnica del montaggio tanto quanto un singolo testo.

37 Francesca Tucci, "L'arte di leggere le immagini", *L'Abicì della guerra* di Bertol Becht, Quodlibet Studio Scienze della cultura, 2016

L'obiettivo dell'autore è quello di produrre una raccolta esaustiva, non di semplici immagini di guerra, ma di immagini di guerra proposte da strumenti mediatici: reportage fotografici, reportage letterari, articoli della stampa, tutti mezzi diversi, usati per trasmettere la stessa verità. Tale verità però non può essere semplicemente riprodotta, ma viene restituita a partire da una prospettiva voluta e tutt'altro che casuale, che sia di un'inquadratura fotografica, un articolo sul giornale o l'illustrazione di una rivista. Brecht invita, quindi, il suo pubblico a essere scettico, a diffidare di quanto gli viene proposto e sottoporlo a verifica, assumendo un atteggiamento affine a quello di uno spettatore a teatro, che indaga, che è attivo, si interessa vivamente a ciò che vede e non degusta passivamente. È così in grado di andare oltre alla dimensione rappresentativa e attuare un processo di appropriazione che replica quello condotto da Brecht sui ritagli da lui raccolti: si tratta di un'attività euristica che prevede una fase di smontaggio, un nuovo montaggio volto a migliorare l'esposizione, ultima tappa di questo processo.

Il volume si apre e si chiude con due immagini di Adolf Hitler. La prima (Fig 2.24) lo raffigura su un podio durante un discorso, con un braccio alzato in uno dei gesti teatrali tipici dei discorsi di propaganda. Lo stesso non si può dire della sua espressione che sembra quasi "attonita" o "trasognato"³⁸. Lo sfondo è scuro, ma in alto a destra si intravede una svastica, verso cui il soggetto sembra rivolgersi: la didascalia sottostante gioca su questo sguardo insolito e descrive una situazione in cui il Führer, abbagliato appunto da una visione o da un sogno, invita il suo ascoltatore a seguirlo nella strada verso l'abisso, che sarà poi la guerra. Il linguaggio del testo richiama quello propagandistico usato da Hitler per diffondere l'idea di un Führer come figura divina, dalle capacità superiori, ma Brecht trasforma questo potere di creatura eletta da una volontà trascendentale a pura follia. Questa immagine si trova proprio all'inizio del testo perché introduce al "sentiero angusto" e a tutto ciò che comporterà il conflitto, contenuto degli epigrammi che seguono.

38 Ivi, p 234

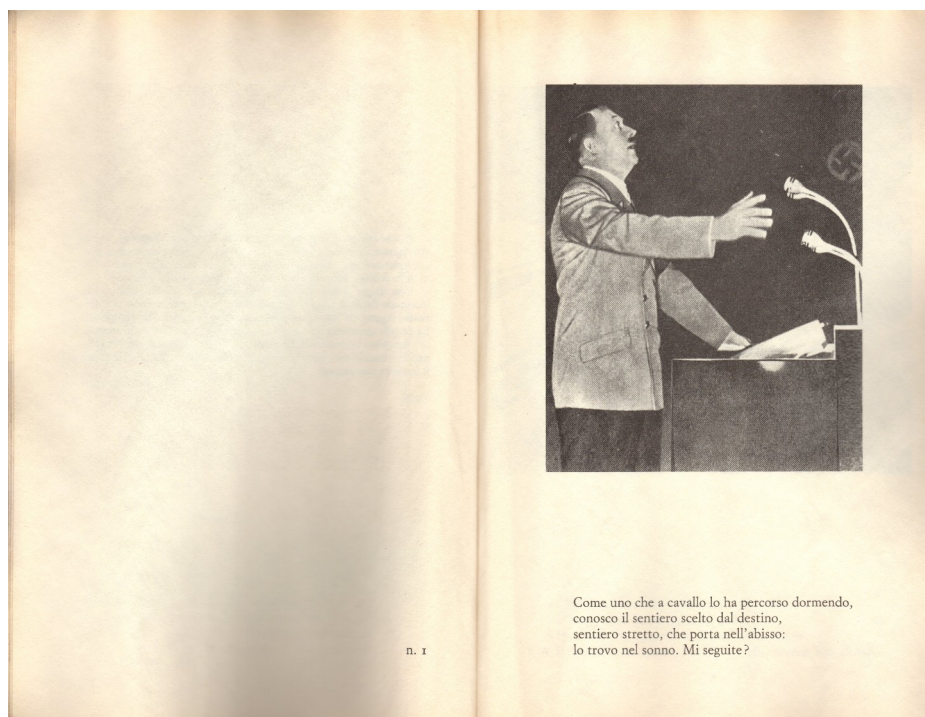


Figura 2.24: Bertol Brecht, *L'Abicì della guerra*, n. 1, dall'ed. Einaudi, 2002

In successione, poi, Brecht propone una serie di immagini che avviano, gradualmente, il percorso attraverso i diversi contesti che sono stati segnati dal corredo di devastazione e morte portato dalla guerra. Un percorso disseminato di indizi che il lettore deve cogliere e risolvere come tasselli di un unico grande mosaico, cioè dell'intero ciclo narrativo. Per esempio l'immagine denominata n. 2 (Fig. 2.25) raffigura un gruppo di operai mentre costruiscono strumenti bellici. Il loro lavoro viene interrotto da una voce fuori campo che li intervista: "Cosa fate fratelli? - E perché tutto questo fratelli?". La risposta è un voluto e straniante controsenso: il lavoro degli operai, infatti è vano in quanto finalizzato a produrre strumenti che provocano la morte per sopravvivere.



Figura 2.25: Bertol Brecht, *L'Abicì della guerra*, n. 2, dall'ed. Einaudi, 2002

L'immagine n. 3 (Fig 2.26) raffigura una donna in costume con mani e piedi pieni di catrame, fotografa le cui uniche informazioni, riportate nella pagina accanto sono luogo e data, "Spagna nel 1936": si tratta delle "ultime tracce di navi affondate"

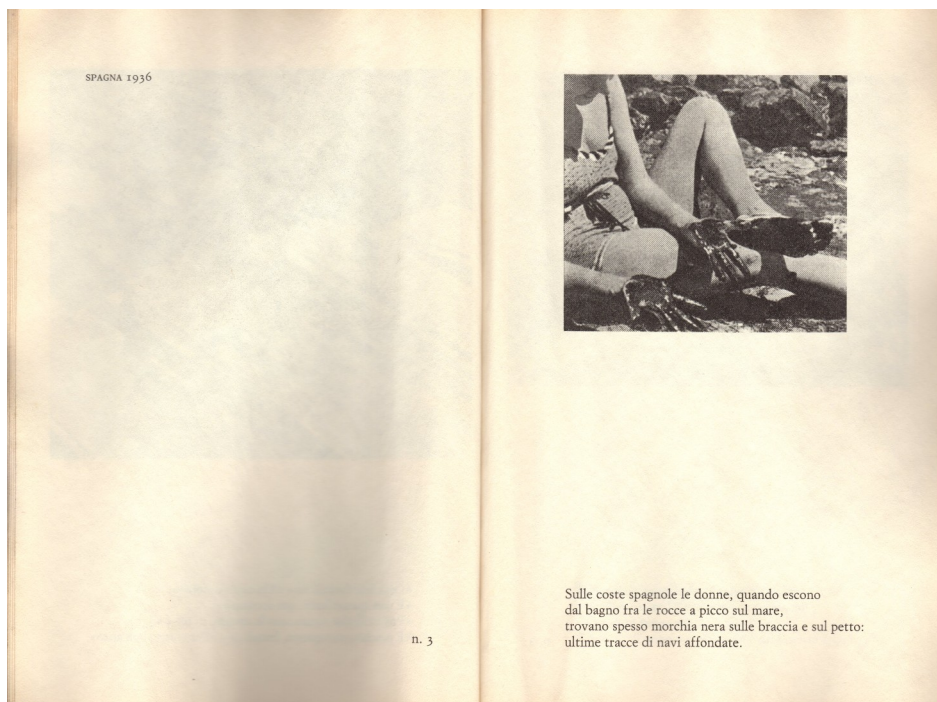


Figura 2.26: Bertol Brecht, *L'Abicì della guerra*, n. 3, dall'ed. Einaudi, 2002

La colonna armata di soldati con vessillo dell'aquila bipenne della foto n. 5 (Fig 2.27) funge da prologo e ci illustra l'antefatto che precede il conflitto. Si tratta infatti della prima aggressione alla Polonia il 1° settembre 1939, colta impreparata, male armata e sotto la guida da una casta di ufficiali odiati dal popolo. Fu, infatti occupata in 18 giorni e fu la prima delle iniziali conquiste della Germania, la "guerra lampo" propagandata dai nazisti.

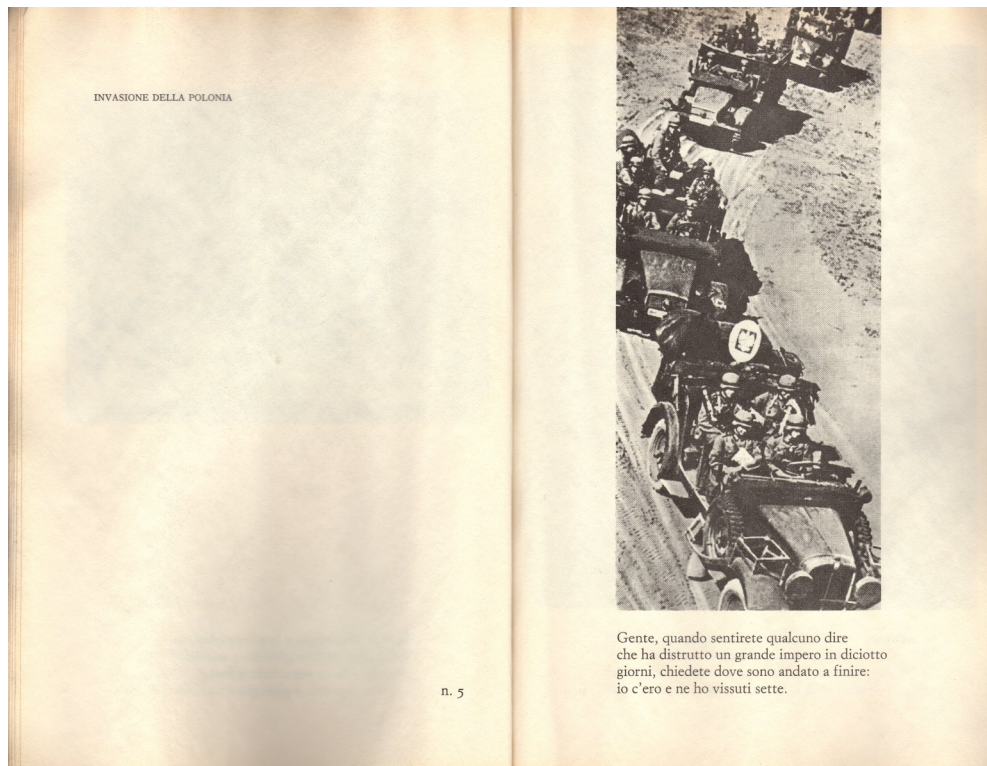


Figura 2.27: Bertol Brecht, *L'Abicì della guerra*, n. 5, dall'ed. Einaudi, 2002

La figura retorica della polifonia, strategia per generare che abbiamo già visto nell'epigramma n.3, la ritroviamo nella n. 18 (Fig 2.28): nella parte bassa della fotografia, infatti, Brecht inserisce una sottile striscia di carta bianca a mo' di didascalia informativa che contestualizza la fotografia raffigurante un soldato tedesco in un gesto di vittoria. Il soldato si compiace del successo del suo bombardamento.

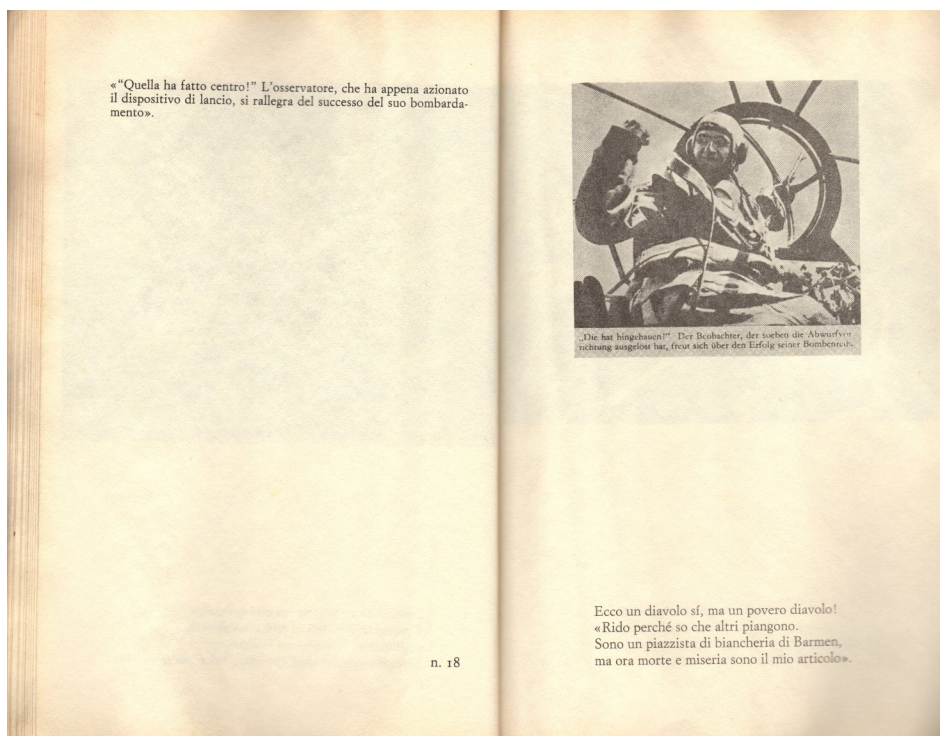


Figura 2.28: Bertol Brecht, *L'Abicì della guerra*, n. 18, dall'ed. Einaudi, 2002

Emblematica è la foto conosciuta come *Singapore lament*. (Fig 2.29): al centro della scena si trova una donna seduta per terra in un urlo di dolore e disperazione di fronte al corpo di un bambino morto. Dietro di lei una donna più giovane, ritratta nello stesso identico comportamento. Attorno a loro tutto è distrutto. L'8 dicembre 1939 l'imperatore giapponese Hirohito, alleato di Hitler e Mussolini, mandò i suoi bombardieri contro il porto militare americano di Pearl Harbour per soppiantare i nemici e appropriarsi delle fonti di materie prime. Dopo le vittorie iniziali delle truppe giapponesi, però, gli americani riuscirono a riconquistare la loro base, distruggendo e attaccando senza pietà i giapponesi, da loro considerati una razza inferiore. La didascalia nella pagina accanto descrive il contesto; quella sottostante recita: "O voce di un duplice coro di lamento/dei sacrificati e dei sacrificatori in schiavitù!/Ha bisogno di Singapore, donna, il figlio del cielo/ e nessuno ha bisogno di tuo figlio se non tu".³⁹ In questo epigramma intriso di dolore che provoca un impatto emotivo violentissimo nel lettore "l'unica certezza è quella dell'insensatezza del dolore provato dalla donna, esasperata dall'assoluta impossibilità di una condivisione del carico di sofferenza."⁴⁰

39 Bertol Brecht, *L'Abicì della guerra*, Giulio Einaudi, Torino, 2002

40 Ivi. P 242

Una crudezza che paralizza, come l'orrore del figlio morto paralizza la donna, incapace persino di prenderlo in braccio. Tra le note riportate sul suo diario l'autore riflette su come la riproduzione dell'orrore, la capacità di evocare attraverso la raffigurazione sentimenti di compassione, sdegno o rabbia non siano sufficienti ed è consapevole che questi sentimenti tendono a scemare in misura inversamente proporzionale alla necessità che c'è di loro.

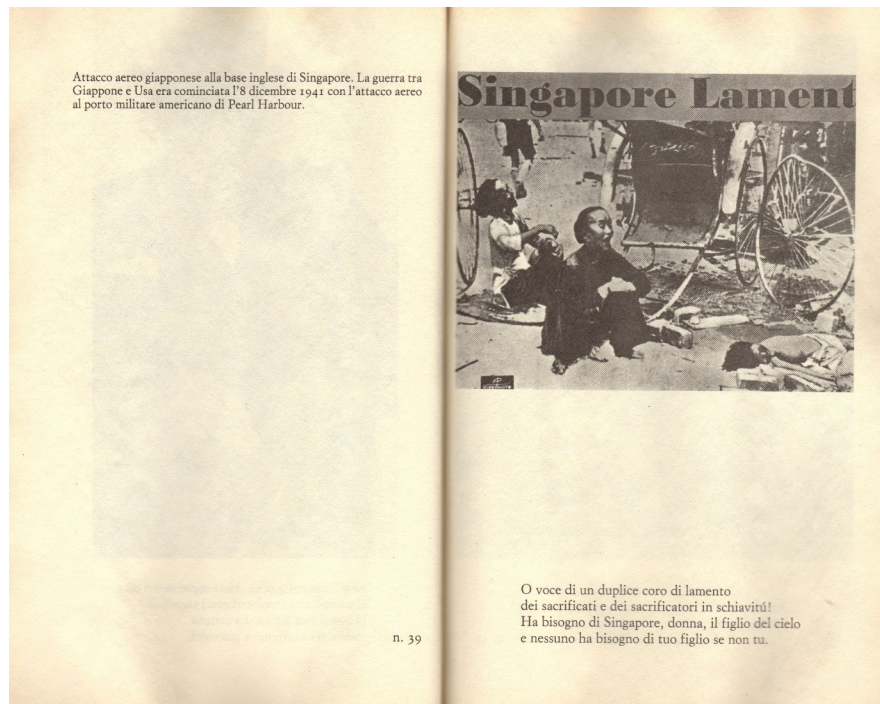


Figura 2.29: Bertol Brecht, *L'Abicì della guerra*, n. 39, dall'ed. Einaudi, 2002

Lo stesso struggimento della madre di *Singapore Lament* lo ritroviamo nel fotoepigramma n. 59 (Fig 2.30): un'immagine di piccolo formato, sovrastata dalla didascalia, che nuovamente contestualizza l'immagine, e dai versi di Brecht che stigmatizzano come ingannevole qualsiasi forma di misericordia non traducibile in prassi rivoluzionaria. Si tratta di due genitori che hanno appena identificato la salma del figlio, deceduto nella riconquista di Kerc da parte dei soldati dell'Armata Rossa durante la quale furono massacrati più di 7000 civili.

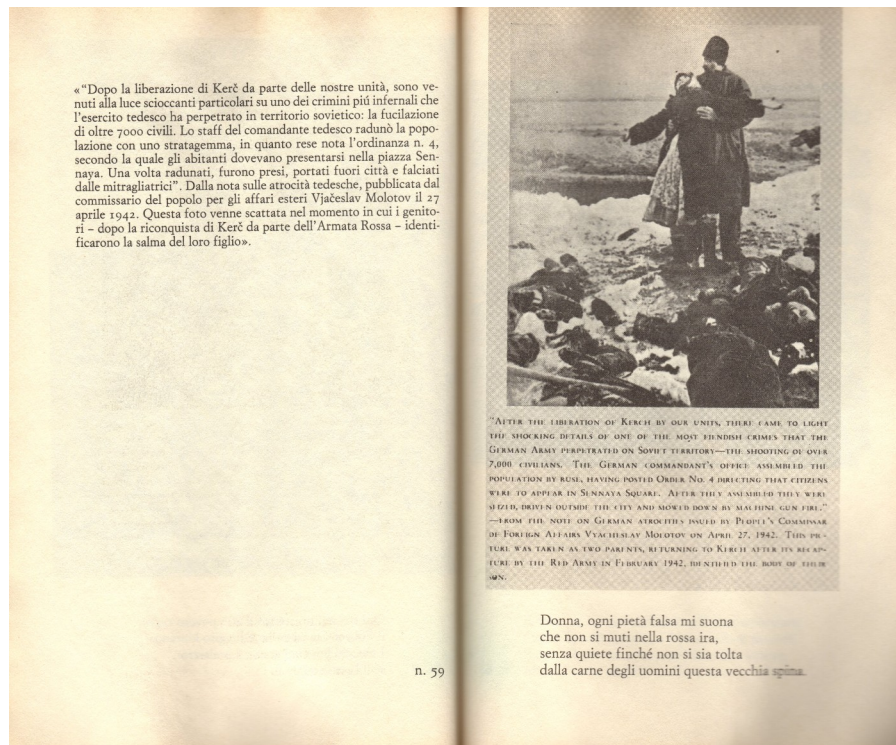


Figura 2.30: Bertol Brecht, *L'Abicì della guerra*, n. 59, dall'ed. Einaudi, 2002

L'immagine di apertura del volume si confronta con l'ultima immagine (Fig. 2.32): si tratta sempre di un ritratto del Hitler a figura intera al quale viene sovrapposta, in basso a sinistra, la scritta con la sua data di nascita che lo contestualizza storicamente. In questo caso il testo commenta l'immagine e si riferisce al soggetto in maniera dispregiativa, usando il pronome neutro “das”. Il fatto che, nonostante la pubblicazione segua la fine della guerra e quindi anche il suicidio di Hitler, la data di morte non sia riportata, allude alla non ancora raggiunta vittoria in quanto “ciò che ha fatto sì che “un tempo una cosa del genere quasi governasse il mondo” non è stato ancora sconfitto, ed è anzi “ancora fecondo il ventre da cui è strisciato”⁴¹

41 Francesca Tucci, “L'arte di leggere le immagini”, *L'Abicì della guerra* di Bertol Becht, Quodlibet Studio Scienze della cultura, 2016

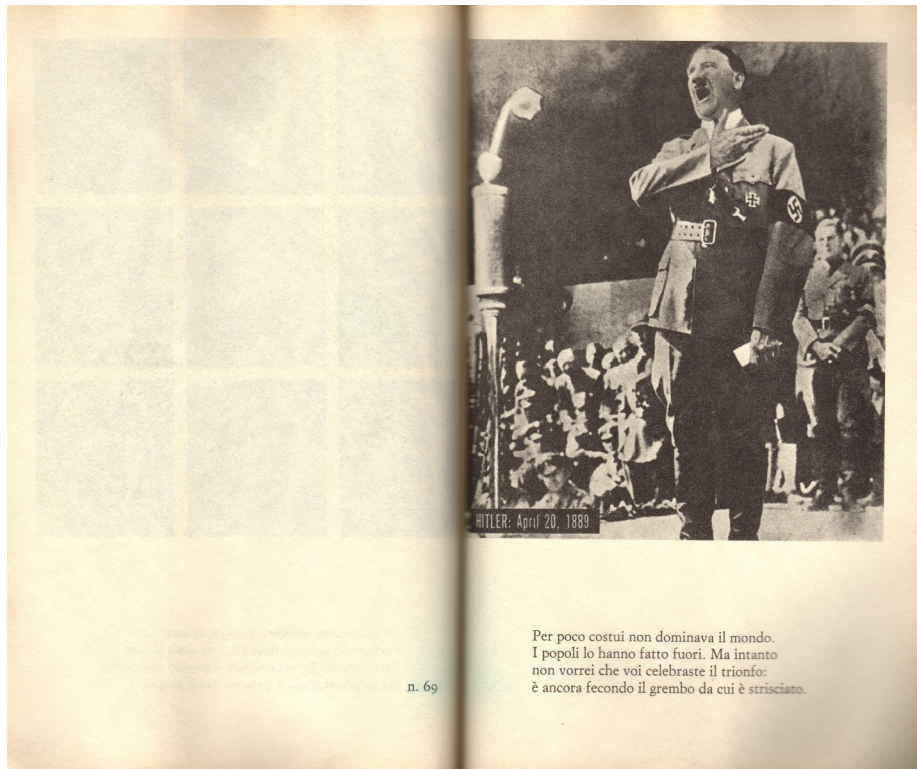


Figura 2.31: Bertol Brecht, *L'Abicì della guerra*, n. 69, dall'ed. Einaudi, 2002

2.3 Georges Perec, *Récits d'Ellis Island: Histoires d'errance et d'espoir*

Come abbiamo visto, il genere del fototesto nasce dalla crisi novecentesca della rappresentazione e si incrocia inevitabilmente con le cause di questa crisi, ovvero le grandi tragedie dell'umanità: guerre, catastrofi, distruzioni, fatti inaccettabili ma causati dagli uomini stessi. Fatti che non possono essere taciuti, devono essere ricordati "perché spesso è l'unica strada attraverso la quale le vittime possono riacquistare l'umanità di cui sono state spogliate e perché non vengano dimenticati e quindi ripetuti".⁴² Questi avvenimenti hanno costretto l'arte, in ogni sua forma, a fronteggiare la stringente necessità di testimonianza, la dolorosa incapacità di rappresentazione della realtà e la paura della perdita della propria memoria. Sono queste tematiche intrinseche nel dialogo tra parola letteraria e immagine fotografica, due linguaggi solidali che si soccorrono a vicenda: un'immagine sorge spesso là dove mancano le parole e una parola sorge spesso là dove sembra mancare l'immaginazione (Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, 2003). In queste circostanze, però, è lecito avere qualche dubbio e chiedersi di che tipo di parole o di forme servirsi. Queste stesse tematiche costituiscono la poetica di Georges Perec, la cui vita è segnata da una doppia tragedia: quella storica e quella familiare. L'autore, infatti, perse i genitori, entrambi di origine polacca, durante la Seconda Guerra Mondiale: suo padre morì al fronte nel 1940 e sua madre fu deportata e morì ad Auschwitz nel 1943. Perec, nato nel marzo del 1936, era piccolo quando questo accadde e di conseguenza i ricordi che egli possiede della propria infanzia sono rari e lacunosi. Le sue opere sono il frutto di una ricerca ossessiva di ricostruzione della memoria perduta attraverso il mezzo della scrittura, contemporaneamente analitica e finzionale. I testi di Perec ruotano attorno all'immagine dell'assenza, si costruiscono sulla sua ricerca di tracce e segnali che, però, producono ricostruzioni spesso falsate da trasposizioni spaziali o temporali, da pseudonimi o da alter ego. Unica via per lo scrittore è quella di tentare di scongiurare la propria assenza e di lasciare una traccia: "Scrivere, cercare meticolosamente di trattenere qualcosa, di far sopravvivere qualcosa: strappare qualche briciola precisa al vuoto che si scava, lasciare, da qualche parte, un solco, una traccia, un marchio o qualche segno"⁴³

42 Valeria Cammarata, *Ombre di Memoria, Immagini e storie di migranti da Richard Mosse a Georges Perec*, CoSMo, n. 14 (Spring), 2019

43 Perec, *Especies d'espaces*, Editions Galilée, 1997

L'autore vede anche nell'arte figurativa e nelle immagini un mezzo di espressione utile alla sua ricerca. Altro tema ricorrente nella sua poetica è proprio quello della creazione e della distruzione di un'opera d'arte. Nel corso della sua carriera collabora spesso con artisti e fotografi, sperimenta le potenzialità dell'immagine fotografica, mettendone alla prova la pertinenza referenziale e costruisce un immaginario, inventa la sua memoria a partire proprio da fotografie di famiglia, fotografie di ricordi inesistenti e quindi fragili e temporanei. Non è un caso, quindi, che nel film *Recits d'Ellis Island. Histories d'errance et d'espoir*, girato in collaborazione con Robert Bober, venga scelta la Polaroid per documentare la loro visita a Ellis Island, il centro di accoglienza per emigranti di tutta Europa nella baia di New York, che ha accolto la più grande ondata di immigrazione della mondo tra il 1892 e il 1954. La Polaroid, unica e immediata, è lo strumento della caducità per eccellenza, i cui colori sono destinati a perdersi presto, come i suoi soggetti catturati dai due autori: figure fantasmagoriche che, quando non vengono sovrastate da geometrie che invadono lo spazio e l'inquadratura, vengono inghiottite da brume indistinte. Sono entità a metà tra il visibile e l'invisibile, tra la vita e la morte, tra la presenza e l'assenza, tra il vero e il falso; protagoniste di un racconto inventato nonostante lo scarto che intercorre tra ciò che si vede e ciò che è esistito, che acuisce la crisi della rappresentazione."Se dopo la camera chiara è diventato scontato sottolineare il legame tra la fotografia e l'assenza e la morte, Perec attua una messa in scena fotografica dell'assenza, proprio nella scelta della Polaroid" (Christelle Reggiani). I due autori hanno un passato comune: orfani di ebrei polacchi ed emigrati in Francia, tutt'e due avvertono la necessità di riscrivere la propria identità culturale, lasciando che la terza persona che è stata loro affibbiata nel "nuovo paese" lasci lentamente emergere la prima persona di una storia personale, libera dalla scure della Storia. Robert Bober, in particolare, ha un legame abbastanza diretto con Ellis Island poiché il suo bisnonno è uno dei 12 milioni di immigranti che vi sbarcarono. Una sua fotografia (Fig. 2.32) viene inserita in questo testo e, come recita la didascalia, si unisce "alla testimonianza della signora Rabinovici, originaria della Romania, non è mai riuscita a raggiungere gli Stati Uniti e alla fine si è stabilita in Francia".

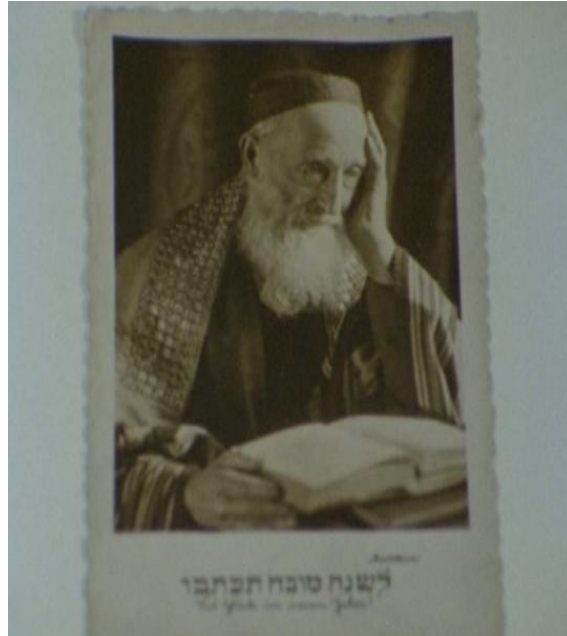


Figura 2.32: Georges Perec e Robert Bober, fotogrammi da *Récits d'Ellis Island*, 1980

Né Perec né Bober hanno tentato mai la fortuna in America, ma non possono fare a meno di vedere Ellis Island e la scelta dell'esilio di questi milioni di persone come un potenziale nuovo inizio della propria vita. Appena prima di cominciare questo lavoro Perec racconta: “In uno dei lavori che sto iniziando ora c'è qualcosa che si può chiamare un ricordo fittizio, un ricordo che avrebbe potuto appartenere a me”. Il progetto comincia il 31 maggio 1976 quando vengono a conoscenza della riapertura di Ellis Island, in occasione del bicentenario degli Stati Uniti e dopo che, con la legge del presidente Lyndon Johnson del 1965, viene proclamato monumento della storia nazionale e quindi adibito a museo. I due autori, infatti, decidono di seguire una visita guidata. Quello con Bober, in realtà, è un progetto multimediale che comprende, oltre al documentario, proprio un fototesto, in cui le parole di Perec, le polaroid e le immagini filmiche di Bober e quelle di repertorio, per la maggior parte scattate dal fotografo Lewis Hine e risalenti all'inizio del XX secolo, si articolano in maniera sempre diversa fino a far perdere le tracce delle due distinte autorialità. L'opera è divisa in tre parti: una prima parte “documentaria”, intitolata *L'Île des larmes*; una seconda parte, intitolata *Description d'un chemin*, che narra, soprattutto attraverso la voce di Perec qui particolarmente coinvolto, l'intreccio problematico tra dispersione e identità; la terza, *Mémoires*, riporta le testimonianze dirette di coloro che passarono per quella piccola

isola. L'opera è caratterizzata da uno stile spettrale, sia per le foto d'archivio sia per la narrazione che le accompagna e che costituirà anche il voice over del film, recitata dalla voce di Perec stesso. Nel testo ricorre spesso l'uso della prima persona plurale "noi" e vengono esplicitamente dichiarate le identità e le intenzioni dei due autori: oltre alla questione dell'intreccio problematico tra dispersione e identità, viene affrontata anche quella dell'attendibilità della documentazione verbale o fotografica, essendo questi portatori, allo stesso tempo, di sincerità e artificiosità. In particolare ci si chiede se la fotografia sia capace e sia sufficiente per rappresentare eventi e situazioni così drammatici. Perec e Bober riconoscono Ellis Island come il "luogo del loro destino", un luogo che è stato vissuto, conosciuto e attraversato da individui che migrano, che non ci sono più, che hanno lasciato un vuoto. Ogni mancanza però lascia una traccia, nasconde delle storie, storie ormai diventate leggendarie proprio a causa della scomparsa di milioni di memorie individuali e in cui la verità dei fatti si è mescolata con la finzione dei racconti. Gli espedienti finzionali ideati e messi in atto dai due autori-registi intendono far vivere il tema del loro progetto anche oltre alle immagini documentarie che ovviamente prendono come referente la realtà la quale viene registrata e mediata attraverso un preciso punto di vista, quello di Perec e di Bober. La ricerca personale, infatti è l'unico modo per opporsi al caos del reale e dei ricordi. Attraversare le tracce fotografiche lasciate dai protagonisti per restituire le loro storie ai discendenti è importante per la formazione di una memoria tanto personale quanto collettiva. Ciò che interessa loro in questo contesto è umanizzare questi sedici milioni di persone che sono transitate su quell'isola, tra l'altro dando ad alcuni un volto, per mancanza di nomi, inserendo le fotografie di Lewis Hine nel luogo preciso dello scatto.⁴⁴ Nel testo vengono riportati documenti con l'enumerazione dei Paesi da cui sono partiti gli emigranti, delle compagnie di navigazione, dei porti da cui sono partiti e dei nomi delle navi. "Perché se diciamo: sedici milioni di emigranti sono passati da Ellis Island, non vuol dire niente, ma se elenchiamo le cose concretamente per tre minuti, ci facciamo un'idea di quello che è successo in passato, di questa Europa che si sta svuotando..."

Lo scritto descrive lo stato d'animo in cui i due autori hanno colto il luogo nel momento della visita. Nel film vediamo le riprese di una visita che in realtà è successiva a quella

44 Cécile Tourneur, I dispositivi della finzione cinematografica nel documentario *Récits d'Ellis Island*, di Georges Perec e Robert Bober (1980), <https://journals.openedition.org/cm/357?lang=en#>

raccontata nel fototesto; ma la voce fuori campo di Perec, che recita lo scritto, e il discorso della guida, che è il più delle volte informativo ma non privo di una certa empatia, arrivano anche a sovrapporsi. Tom B, la guida, fornisce cifre, statistiche, racconta il percorso degli emigranti nel centro di accoglienza, lo stato di avanzamento delle procedure. Proprio perché i due autori non vogliono accontentarsi di un unico punto di vista, a un certo punto i due si allontanano dal gruppo per compiere la propria indagine. "Si delineano così due percorsi distinti: il percorso ufficiale, emblematico della guida, e il percorso idiosincratico, fantastico, suggerito da Perec e Bober." (Schnitzer, 2005: 382) . La visita ruota attorno alle stanze ristrutturata e obbedisce a una messa in scena nella sua stessa spazializzazione, per ripercorrere i momenti salienti del viaggio dell'emigrante negli edifici di Ellis Island. La prima parte del film è costituita dalla registrazione della visita guidata e si divide in sei tappe, a ognuna delle quali viene data una connotazione simbolica: la presentazione dell'edificio esterno, la sala di accoglienza all'arrivo degli emigranti, l'inizio della visita medica con il vano scale e le stanze adibite alle visite. Luoghi cruciali dove le persone sapranno se sono ritenute idonee a entrare nel suolo americano (vengono rievocati anche i numerosi suicidi avvenuti a Ellis Island, compiuti da coloro che non ottenevano l'idoneità), la sala da pranzo, l'ufficio di cambio e l'ufficio postale, "il posto più importante di Ellis Island", ultima tappa prima di partire per Manhattan. (Fig. 2.33, 2.34 a, 2.34 b)



Figura 2.33: Georges Perec e Robert Bober, fotogrammi da *Récits d'Ellis Island*, 1980



Figura 2.34 a: Georges Perec e Robert Bober, fotogrammi da *Récits d'Ellis Island*, 1980



Figura 2.34 b: Georges Perec e Robert Bober, fotogrammi da *Récits d'Ellis Island*, 1980

C'erano poi stanze chiuse al pubblico, saccheggiate, abbandonate, che vengono mostrate nella "visita parallela", compiuta da Perec e Bober lontano dal discorso ufficiale della guida. (Fig. 2.35)



Figura 2.35: Georges Perec e Robert Bober, fotogrammi da *Récits d'Ellis Island*, 1980

Perec e Bober ricostruiscono storie individuali lontane nel tempo, ma che hanno origine proprio in quei posti dove stanno svolgendo la loro ricerca e che, quindi, vengono ricoperti di un'aura simbolica. "I luoghi della memoria non sono quelli in cui ricordiamo, ma quelli in cui la memoria lavora". Nelle loro riflessioni antecedenti al progetto, però, Ellis Island non viene concepito solo come "luogo della memoria", ma anche come "luogo in cui proiettare la propria storia".

Attraverso la sua meticolosa descrizione dei luoghi Perce si interessa a ciò che è più banale: agli oggetti conservati e congelati nei luoghi ristrutturati, che sono diventati luoghi di un museo, spazi delimitati per testimoniare questa storia. I due prestano particolare attenzione alla vita quotidiana in questo luogo: alcuni emigranti si trattenevano solo poche ore e il loro passaggio era solo una semplice formalità, altri invece trascorrevano diversi giorni, anche diverse settimane, e quindi dovevano organizzarsi per vivere in questo luogo. L'obiettivo è quindi ricostruire l'infraordinario, ciò che permette di ritrovare il quotidiano che normalmente non lascia tracce nella storia, i momenti di attesa che gli emigranti da tutta Europa sono costretti a continuare a vivere: «Chi è venuto lì e perché, chi ha percorso questi corridoi, chi ha salito queste scale, chi ha aspettato su queste panchine, come sono passate queste ore e questi giorni, come hanno fatto tutte queste persone a nutrirsi, lavarsi, andare a letto, dormire?»

Anche le fotografie d'archivio possono essere divise in quattro tipologie principali di soggetti: gruppi, emigranti in arrivo a Ellis Island, nelle stanze sovraffollate in campo lungo, o fotografie che mostrano famiglie; visite mediche o legali; ritratti di persone sole (bambini, giovani adulti, anziani) e ritratti di madri con il/i figlio/i, ipotetico riflesso della preoccupazione di Perce per la figura materna. (Fig 2.36, 2.37)



Figura 2.36: L. Hine, *An Albanian Woman from Italy at Ellis Island* (1905).



Figura 2.37: L. Hine, *Mother and child, Ellis Island (Italian Madonna)*, circa 1907

Queste stesse fotografie, poi, vengono riprodotte a grandezza naturale e i due artisti, nel corso del loro viaggio, cercano di collocarle negli stessi luoghi in cui è stata scatta la fotografia al tempo, riprendendo tutto con movimenti della fotocamera suggestivi. Alcuni fotogrammi poi vengono anche inseriti nel fototesto: per esempio potevano essere sistemate nei corridoi (Fig 2.38), oppure nelle stanze abbandonate non aperte al pubblico (Fig 2.39), sul ponte del traghetto che portava gli emigranti sull'isola (Fig 2.40), eccetera. L'effetto voluto non è quello di un *trompe-l'oeil*, bensì dell' "*è-stato*" di Roland Barthes, cioè la presenza innegabile di queste persone, in questo preciso momento, in questo luogo.



Figura 2.38: Georges Perec e Robert Bober, fotogrammi da *Récits d'Ellis Island*, 1980



Figura 2.39: Georges Perec e Robert Bober, fotogrammi da Récits d'Ellis Island , 1980



Figura 2.40: Georges Perec e Robert Bober, fotogrammi da Récits d'Ellis Island , 1980

Tornando alle riflessioni sul punto di vista, però, l'autorialità plurale e condivisa e il genere del fototesto complicano ancora di più la questione: in quest'opera i referenti - il soggetto delle fotografie, la soggettività dello sguardo che produce le immagini del dolore e il soggetto portatore dello sguardo (e del mezzo fotografico) - non corrispondono. Colui che guarda è lontano dal dolore, ha "il privilegio di essere o di rifiutare di essere spettatore del dolore"⁴⁵; dall'altro lato, il soggetto del dolore e dell'immagine può essere disinteressato alla rappresentazione della propria sofferenza. Le risposte a questi interrogativi non sono mai definitive, ma evanescenti e dubbiose. Perec e Bober si interrogano sulla loro legittimità a fare questo lavoro e Perec specifica all'inizio del testo (e quindi anche del film): "A Parigi, quando abbiamo detto che avremmo girato un film su Ellis Island, quasi tutti ci hanno chiesto di cosa si trattasse. A New York, quasi tutti ci hanno chiesto perché. Non perché un film su Ellis Island, ma perché noi. In che modo questo ha riguardato noi, noi, Robert Bober e Georges Perec?». Come descrivere al meglio, cioè in maniera più giusta e più corretta, il dolore degli altri? È lecito produrre immagini della sofferenza altrui? Trasformare in immagini soggetti che soffrono non è forse una forma di spettacolarizzazione? È lecito guardare queste immagini? Esserne spettatori ci trasforma in qualche modo in voyeur? Esistono forse delle reazioni che possono rendere questa spettatorialità più o meno lecita? È giusto fare di queste immagini delle opere d'arte o devono rimanere meri documenti, immagini "grezze" in cui il valore estetico non possa distrarre l'osservatore dal dramma in questione?⁴⁶ A ogni modo, i due artisti non sono interessati né alla storia come contenuto, né al documentario come forma. È però necessaria una presa di distanza, tanto dal racconto quanto dalle immagini stesse.

Nel film vengono introdotti anche alcuni passaggi, girati a Parigi, dove è stato allestito il fototesto, dove viene ripreso Perec seduto a una scrivania mentre sfoglia quella specie di grande album di famiglia di tutti coloro che sono passati a Ellis Island, inclusi Perec e Bober. (Fig 2.41)

45 Valeria Cammarata, *Ombre di Memoria, Immagini e storie di migranti da Richard Mosse a Georges Perec*, CoSMo, n. 14 (Spring), 2019

46 Ibid.



Figura 2.41 Georges Perec e Robert Bober, fotogrammi da Récits d'Ellis Island , 1980

CAPITOLO 3

Il Giardino del Ricordo

3.1 Sacile in tempo di guerra

Sacile è un comune italiano del Friuli Venezia Giulia, il cui centro storico sorge su due isole sul fiume Livenza ed è caratterizzato da molti palazzi del periodo veneziano, motivo per cui è nota ancora oggi come *il Giardino della Serenissima*. Favorita dalla sua posizione geografica – la pianura ai piedi della pedemontana e prossima al mare – e soprattutto dalla presenza del fiume, un tempo navigabile fino all’Adriatico, Sacile è stata un centro commerciale di rilievo. E per questo sempre oggetto delle mire espansionistiche dei potentati vicini.

La prima guerra mondiale, con l’occupazione austro-ungarica tra l’autunno del 1917 e la fine del conflitto nel novembre 1918, è costata alla città, decorata con Medaglia d’argento per la resistenza opposta agli invasori, un prezzo altissimo in termini di vite umane e distruzioni di edifici civili e industriali.

Il 10 giugno 1940 Mussolini dichiarò l’entrata in guerra dell’Italia. A Sacile, come in altri centri, la vita sembrava procedere nella normalità con gli stessi ritmi e le stesse attività di sempre: i bambini andavano a scuola, vennero celebrati i 100 anni dalla morte di Verdi, vennero proposti dei progetti anche per il mantenimento della Biblioteca; il fiume Livenza scorreva placido e qualcuno pensava a ripopolarlo di trote perché c’era ancora modo di pensare alla pesca.

Le cose cominciarono a cambiare dopo l’armistizio dell’8 settembre 1943. Le truppe naziste si insediarono da padrone nella città, attuando una stretta nei controlli su tutto il territorio, dove si stavano formando formazioni partigiane per la resistenza e la liberazione. La gente cominciava ad avere paura, i mitragliamenti aerei erano sempre più frequenti e avevano causato le prime vittime, ma ancora non si pensava a fuggire e a mettersi in salvo.

Già nei mesi di marzo e aprile 1944 avevano cominciato a sorvolare Sacile formazioni di bombardieri che partendo dalla Puglia e ripercorrendo tutto l’asse adriatico, si dirigevano verso la Germania meridionale. Questo passaggio andò via via intensificandosi.

Fino a quel momento però il pericolo più grande di cui c'era da preoccuparsi erano le schegge dei proiettili del contrattacco tedesco nella zona di Aviano. In novembre il passaggio di aerei angloamericani aumentò ulteriormente e vennero distrutti diversi ponti, come quello sul Tagliamento, sul Meduna e quello sul Piave.

Il 5 novembre 1944 la città fu pesantemente bombardata e la situazione precipitò, sconvolgendo la città che visse l'ultimo semestre di guerra in un crescendo di violenza e distruzioni.

Fu un attacco imprevisto, quello che colse la popolazione che, dopo il cessato allarme tra le 10 e le 11 per il consueto passaggio di bombardieri diretti a Nord. Verso mezzogiorno 18 bombardieri sorvolarono a bassa quota la parte della città tagliata in due dalla ferrovia e scaricarono in pochi minuti una sessantina di 60 bombe che distrussero tutta quella zona e provocarono la morte di 35 persone di cui la metà bambini e ragazzi.

Come già detto, quello fu l'evento che segnò l'inizio del periodo di guerra più tragico per Sacile. gli orrori della guerra: bombardamenti senza tregua, attacchi partigiani e rastrellamenti, esecuzioni brutali e vendette. Chi poteva scappava lontano, chi era costretto a rimanere doveva affrontare la mancanza di cibo e la paura. Il centro abitato venne svuotato e i cittadini vennero costretti a rifugiarsi nelle frazioni vicine o nelle campagne.⁴⁷

47 Maria Balliana, *Cronache Sacilesi, 1900-1950, Vol. 1*, Associazione "Pro Sacile", 2001-2004
Nino Roman, Adriano Miotti, *Sacile tra Ottocento e Novecento*, Canova Edizioni, Treviso, 2004

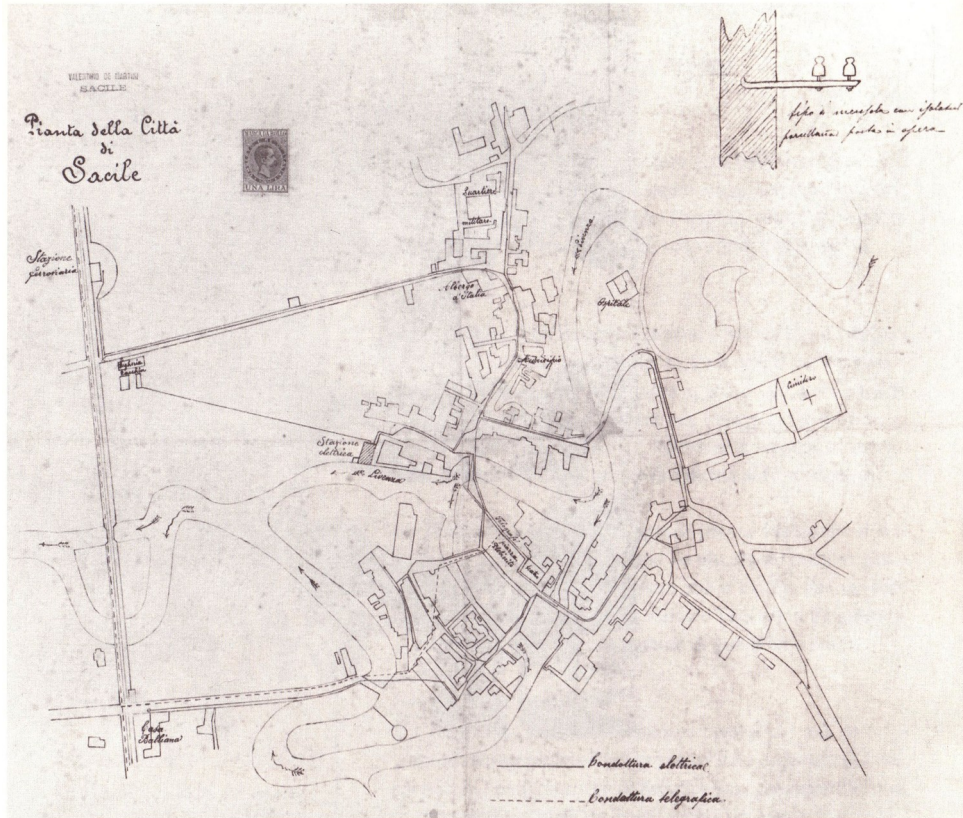


Figura 3.1: Cartina della città di Sacile, 1900



Figura 3.2: Sacile oggi, Il Giardino della Serenissima



Figura 3.3: Sacile, 27.02.1919, Piazza Plebiscito dopo i bombardamenti sulla Sacile occupata



Figura 3.4: Sacile, 20.03.1921, L'arrivo dello stendardo municipale in piazza Plebiscito per la consegna della Croce di guerra



Figura 3.5: Sacile, 1940-1944, Una delle ultime foto di classe durante il periodo di guerra



Figura 3.6: Sacile, 1944, I soccorsi giunsero appena saputo del bombardamento



Figura 3.7: Sacile, 1944, Le devastazioni causate da centinaia di bombe, soprattutto lungo la linea ferroviaria Venezia-Udine e nella frazione di S. Odorico



Figura 3.8: Sacile, 1944, case distrutte, palazzi sventrati, macerie



Figura 3.9: Sacile, 1944, Rovine della casa di Luigi Balliana



Figura 3.10: Sacile, 1944, Rovine della casa di Luigi Balliana



Figura 3.11: Sacile nov. 1944, funerali della famiglia Diuccio e delle altre vittime del bombardamento



Figura 3.12: (da sx) Mario (25.02.1932 - 05.11.1944), Pierantonio (27.04.1934 - 05.11.1944) e Maria Maddalena Balliana (03.03.1937 - 05.11.1944)



Figura 3.13: Maria Teresa Balliana (06.11.1934 - 05.11.1944)



Figura 3.14: Franco Balliana (21.10.1931 - 05.11.1944)



Figura 3.15: La famiglia Diuccio al completo



Figura 3.16: Emanuele Diuccio, unico superstite del bombardamento



Figura 3.17: Sacile, monumento eretto nella villa Balliana in memoria del tragico bombardamento del 5 novembre 1944



Figura 3.18: Il Ricordo oggi

3.2 Il progetto

Incentrato su una storia che appartiene alla mia famiglia e che mi è stata raccontata fin da piccola, questo progetto nasce dal desiderio di fare mia questa storia, di trasformarla in un mezzo di cui servirmi come guida, come monito, come esempio, per trovare nel presente nuovi stimoli per vivere qualcosa che possa accompagnarmi ed essere utile nel futuro.

Si può dire che questo progetto sia multimediale e che comprenda diverse fasi e prodotti caratterizzati ciascuno da diversi mezzi e codici linguistici e comunicativi. Ogni fase è legata alle altre in un percorso di crescita e di approfondimento dello stesso argomento, riassunto nel paragrafo precedente.

La prima tappa di questo mio progetto è stato un quadro, da me prodotto nel 2020 in occasione della mostra collettiva dell'Associazione culturale Creattivamente, di cui sono membro da diversi anni, dal titolo "Uomini e Boschi": l'associazione propone un tema che ogni artista deve rielaborare e raccontare in maniera del tutto libera e personale, con la tecnica che preferisce. Il tema quell'anno era la "natura" e io mi sono chiesta quale fosse la natura che preferivo, la natura che conoscevo meglio. Ho avuto la fortuna di nascere in una casa con un giardino molto grande, pieno di alberi che diventavano i palazzi dei giochi miei, di mio fratello e dei miei cugini. Era un mondo magico che avevamo creato, in cui ci rifugiavamo e in cui ci sentivamo intoccabili, in mezzo alla natura. Il mio lavoro porta il titolo "Radici" e si ispira a una foto in cui io e mio cugino siamo seduti sotto un arbusto vicino al quale eravamo soliti giocare. Ovviamente si è trattato di una reinterpretazione della foto, infatti sui rami degli alberi ho collocato dei pupazzi, protagonisti delle nostre storie. Quello è stato il mio periodo felice, la mia infanzia, le mie radici, che si erano sedimentate in un luogo molto più significativo di quanto potessi immaginare. Il mio primo obiettivo fu quello di catturare quelle emozioni di felicità, di conservarle, non mi ero ancora preoccupata di lasciare una traccia che potesse distinguere la mia vita da quella di chiunque: per il momento mi ero concentrata su una semplice infanzia spensierata. Ma la nostra storia personale non è mai solo nostra, si intreccerà sempre con altre storie. Sta a noi, però, individuare e selezionare l'insieme di valori che hanno reso unica e significativa la nostra esperienza. Qualche anno dopo, infatti, per un progetto proposto durante il Laboratorio di cinema

digitale tenuto dal professor Denis Brotto presso l'Università degli Studi di Padova ho prodotto un corto intitolato "Il Giardino del Ricordo". La consegna prevedeva la produzione di un video di cinque minuti al massimo in cui eravamo liberi di descrivere il luogo più significativo della nostra vita. Non potevo non parlare del mio giardino. In quest'occasione, però, proposi una riflessione più profonda: quello stesso giardino, infatti, era stato il teatro dei giochi anche di mia madre e dei suoi fratelli e, prima ancora, di altri bambini della nostra famiglia che però li hanno perso la vita, come descritto sopra, a causa di un bombardamento avvenuto il 5 novembre 1944. Io ho collegato queste storie e ho rappresentato come da una tragedia e dalla morte sia risbocciata la vita.

L'ultimo tassello di questo progetto ho deciso dovesse essere questo fototesto. In cui ho cercato di mettermi in contatto con le voci del passato, di persone che non ho mai conosciuto ma di cui ho sempre sentito parlare; mi sono servita di vecchie lettere, di pagine di diario, interviste, testimonianze e ho creato una specie di archivio, a cui ho dato il mio ordine, a cui ho apportato i miei pensieri, le mie emozioni che si sono automaticamente amplificate, mi hanno permesso di costruire un percorso, un percorso fatto di impronte, che mi indica da dove vengo, dove sono e forse dove sto andando. Roland Barthes stesso individua l'indicalità come essenza della fotografia e quale strumento migliore per affrontare questo percorso? Ho deciso di sfruttare il potere della scrittura assieme a quello della fotografia per riprodurre e rendere esplicita una parte della mia vita. La nostra memoria ci permette di ricordare, ma i nostri sentimenti tendono a trasformare i nostri ricordi, che sono vivi, crescono e mutano di continuo, come noi, subiscono delle metamorfosi sotto l'effetto delle lenti del nostro presente oltre che della nostra sensibilità, delle nostre esperienze.⁴⁸

Questo fototesto è composto da una memoria stratificata, fatta di tragedie, ricordi e racconti: l'unione di due codici diversi, quindi, è stato utile per dare corpo a quelle che vengono chiamate memorie sensoriali. La memoria del nostro corpo, infatti, registra gli avvenimenti in due punti della nostra memoria: una è un'immagine visiva e l'altra è un concetto verbale, entrambe fungono anche da collegamento ad altre sensazioni, a altri ricordi e dettagli. Alcune cose, infatti, le dimentichiamo, ma questo non vuol dire che queste smettano di influenzare il nostro comportamento e il nostro modo di rapportarci

48 Ferdinando Scianna, *Lo specchio vuoto, fotografia, identità e memori*, Editori Laterza, Bari, 2022

con il mondo. La nostra storia continua a viverci dentro, a segnarci, a plasmarci così come siamo. Proust sosteneva che dalle traiettorie sorprendenti dei nostri ricordi nascono l'arte e la poesia. Lungi da me avere la pretesa di stare producendo arte. Ritengo questo progetto più un modo per cercare di spiegarmi agli altri e forse anche a me stessa, rispondendo all'istinto di raccontare, un istinto che appartiene all'uomo da sempre e che è simbolo di una grande libertà di esprimersi, ma anche di interpretare e quindi inventare, rielaborando il già visto, il già vissuto per produrre qualcosa di nuovo. "Sapere che esiste un nome per ciò che stiamo provando ci aiuta inoltre a sentirci meno strani, meno isolati; e potrebbe addirittura insegnarci anche l'empatia verso le altre persone, la comprensione profonda verso ciò che c'è dietro le loro azioni. Come se, analizzando noi stessi, formassimo un dizionario emotivo utile a capire anche gli altri. O viceversa, preparassimo per gli altri un dizionario utile a capirci."⁴⁹. E se dimenticare è un nostro diritto, ricordare è però una responsabilità, individuale e collettiva e uno dei segreti per crescere è imparare a trasformare i ricordi tristi in una ricchezza, anziché in un dolore.

Ho cercato di produrre questo fototesto basandomi sulle regole e sulle retoriche da me analizzate nei primi capitoli di questa tesi. Sicuramente lo collocherei nella categoria di fototesti autobiografici ma, considerando la natura ibrida di questo genere, non limiterei le sue caratteristiche a quelle di un unico formato. Sicuramente si tratta di una raccolta di memorie che viene proposta in forma epistolare: in qualche modo viene narrato un percorso di crescita, un percorso che non è concluso ma che è in divenire; un percorso che comincia da un momento di smarrimento. Non ho la pretesa che il futuro lettore si riconosca in quanto ho scritto o che si senta emotivamente coinvolto da questa storia tanto quanto me. Credo però che non ci sia persona che almeno una volta nella vita non si sia sentita persa e io qui propongo solo il modo che sto usando io per ritrovarmi. Inoltre, si tratta comunque di fatti storici, realmente accaduti e in modo particolare si tratta di una guerra mondiale che ha colpito ogni famiglia e ogni individuo in modo uguale e diverso. Per produrre alcuni di questi testi mi sono servita anche di testimonianze di membri di altre famiglie che ho personalmente intervistato. Sarebbe stato interessante amplificare il progetto ed estenderlo anche agli altri concittadini, cosa che non sono riuscita a fare per motivi di tempo.

49 Andrea Montorio, *Promemoria, Come creare l'archivio dei propri ricordi*, add editore, Torino, 2021

In questo testo mi servo sia di materiali preesistenti, selezionati dagli album di famiglia, fotografie, lettere, oltre che, come ho già detto, da informazioni ricavate durante le interviste e di materiale inedito, prodotto a partire dalle parole da me scritte: *inventio* d'archivio e *inventio* d'occasione, quindi, in questo caso si mescolano e collaborano al fine di creare una trama nuova.

Il testo è come una sorta di botta e risposta in cui ho cercato di rispondere a documenti che sono stati scritti dai miei parenti o da altri testimoni dell'accaduto. A questi associo le fotografie d'archivio, mentre alle mie lettere associo fotografie prodotte da me o da me modificate. Si potrebbe collocare, inoltre, questo fototesto nella categoria della forma atlante, vista la stratificazione di storie, sia private sia collettive, la cui intensità è incentivata dalla combinazione di parole e immagini reciprocamente evocative.

Per quanto riguarda la struttura del testo e delle sue retoriche: ogni fotografia precede il testo a cui si riferisce e ho deciso di collocarla nella parte alta della pagina, mentre in quella bassa ho inserito una citazione del testo successivo che, come abbiamo detto, intende amplificare i significati della fotografia, ma allo stesso tempo arricchisce l'epistola da cui è stato tratto. Come ho detto alcune immagini sono state scattate e modificate da me, ispirandomi alle composizioni che stavo eseguendo tra i testi preesistenti e le mie lettere di risposta. Per modificare queste fotografie mi sono ispirata all'antica tecnica giapponese del Kintsugi (letteralmente "riparare con l'oro"), un'antica arte giapponese usata per riparare oggetti in ceramica. Consiste nel saldare insieme i frammenti dell'oggetto usando una mistura di lacca e oro in polvere. Lo scopo delle riparazioni eseguite con questa tecnica non è quello di nascondere il danno, ma di enfatizzarlo, incorporandolo nell'estetica dell'oggetto riparato che in tal modo diventa, dal punto di vista artistico, "migliore del nuovo". Rispetto all'oggetto nuovo l'oggetto riparato è più prezioso, sia per la presenza dell'oro, sia per la sua unicità. La filosofia dietro la tecnica è non intende nascondere la storia dell'oggetto, ma enfatizzarla. Alcune fotografie, infatti, presentano delle tracce di oro in modo particolare per mettere in rilievo macchie o imperfezioni delle immagini o degli oggetti stessi, a simboleggiare l'importanza che sarebbe bene attribuire alle nostre cicatrici, così come al nostro vissuto.

Emma Galanti
Il Giardino del Ricordo



Voi più sfortunati, perché io ne ho ancora tre!...

Novembre tragico. L'ora grave del dolore suona anche per Sacile, che era considerata fino al 4 novembre 1944, com'ebbe ad affermare anche Sua Eccellenza Mons. Vescovo, l'unica cittadina privilegiata della Diocesi di Vittorio Veneto, in cui le incursioni non avevano lasciato tracce. Giorno fatale di tragico epilogo il 5 novembre 1944, domenica; 1^a incursione, disastrosa per Sacile: si ode il virare sinistro di nemiche ali, lo sganciamento fulmineo e terribile, quale scroscio di tempesta devastatrice, molto vicino... folate di vento terribile... polverio opprimente che avvolge ed acceca; sbattacchiare di serramenti, briciolare di vetrate... colpi sinistri... fragore indiavolato in due riprese... grida di terrore nelle Figliole, che si stringono e s'asserragliano alla Rev. Superiora, da cui hanno la parola di calma, conforto, sicurezza, in uno con la preghiera più fervida e fidente... Ma un assillo doloroso tormenta la Comunità: non c'è dubbio sulla direzione in cui son cadute le bombe: si esce un momento dalla lavanderia e un grido angoscioso colpisce il cuore, echeggiando sinistro nell'aria gravida ancora di oscure minacce: A una cinquantina di metri, in linea d'aria, è caduto uno dei micidiali proiettili, scavando una enorme buca... altre buche si presentano allo sguardo terrorizzato: sono otto! Il rifugio Balliana è stato colpito in pieno... la villa pure: solo un angolo si erge ancora verso il Cielo... Due animose volano al di là del Livenza e ritornano col dolore e l'angoscia unita dipinti sul volto: un'ecatombe d'innocenti! I tre figlioletti del nostro benemerito Sig. Geometra, periti... Due suoi giovanissimi nipoti, che 15 giorni prima erano rimasti orfani di padre ucciso a tradimento... la Famiglia del Colonnello Diuccio, ad eccezione del piccolo Emanuele, di otto anni, gravemente ferito alle gambe... la Famiglia dell'Ufficiale Schillizzi estinta... Non lungi, casa Cipriani crollata: 5 vittime - Villa Giulia pure e altre vittime... la Chiesetta parrocchiale di Sant'Odorico scomparsa... Che desolazione!

E verso la stazione altri crolli e vittime: 33 bare lacrimate! Il nostro buon Geometra, salvo per miracolo, con le gambe spezzate, contempla esterrefatto la tomba delle sue creature: tre angioletti di bontà e di purezza.

«Avevano diritto alla vita; il Signore poteva prender noi!». E la Madre eroica, priva di prole, pur nel parossismo d'un dolore, che non ha misura, nella sua fede viva e profonda, a Lui trova la forza di rispondere generosa: - Il Signore li ha trovati pronti... noi ancora non lo siamo. Bisogna espiare, soffrire. - La Cognata, vedova da 15 giorni per un delitto senza nome, privata dei due più giovani figli, tra le lacrime aggiunge: Voi più sfortunati, perché io ne ho ancora tre!... Sul posto del cruento sacrificio farò edificare una cappellina... perché sono veramente martiri... Sua Eccellenza vola a portare la Sua parola di conforto ai superstiti dolorosamente provati, a recitare la preghiera di suffragio alle anime dei caduti... sanguinanti... infermi... Mani pietose li ricompongono, con pena indicibile....<<Chi si prenderà cura dei nostri bambini? Esclamano le due Mamme desolate, impedito di vederli... Le suore li hanno educati e tanto amati. E vanno due a compiere il pietoso ufficio... verso i loro teneri scolaretti!... Ed una terza, con delicato pensiero, s'industria a tagliare e pulire una ciocca di capelli ai cinque piccoli Balliana, che lega con un nastrino e ripone con religiosa cura in cinque bustine, contrassegnate dai cari, noti nomi: Mario, Antonio, Franco, Maria Maddalena. Viene recato quell'unico ricordo tangibile alle Mamme angosciose; l'una leva dalle bustine, bacia e bagna di calde lacrime affettuose quei capelli ch'ella stessa, con tanto amore, aveva ravviati», quel mattino... per l'ultima volta!... L'altra non ha la forza di vederli; con lacrime cocenti stringe al cuore i tre preziosi cimeli, senza parlare. È tutto quanto resta delle loro creature! E chiedono se portano in volto traccia di sofferenza, o terrore, o spasimo... no; sono

volate in un istante all'amplesso di Dio! Desiderano siano rivestite in bianco: le suore preparano le cinque vestine, che adattano il meglio possibile a quei poveri corpicini... ed ognuno reca il nastro con pendente il Crocifisso e tra le mani una coroncina bianca. La Mamma di Maria Maddalena esprime ancora un desiderio: mettere un paio d'ali al suo angioletto; e tosto viene soddisfatta... poi, anche i guancialini sotto le testine...

Suor Amelia



Sento il peso di quelle “mani pietose”, mani che puliscono, ricompongono, tagliano ciocche di capelli, vestono di bianco, accarezzano, pregano, scrivono, avvicinano.

Cara Suor Amelia,

Le scrivo dopo qualche tempo per ringraziarla della sua pagina di diario datata 5 novembre 1944 in cui racconta degli accaduti di quella domenica che lei definisce “giorno fatale di tragico epilogo”. La famiglia di cui parla e di cui voi suore vi siete prese cura era la mia. Una delle due “mamme angosciose” che descrive era la mia bisnonna; era quella “fortunata” a cui rimanevano ancora tre figli. Proprio il terzo di quei tre, il maschio, Antonio, era mio nonno, il papà della mia mamma. Per poco il mio inizio ha sfiorato quell’epilogo e per poco non ci sarebbe stato nessun inizio: non avrei letto nessun diario, non avrei fatto parte di questa storia, non le scriverei questa lettera.

Le sue parole dipingono volti che non ho mai visto, se non ritratti, e citano voci che non ho mai ascoltato, eppure riescono a farle sembrare familiari. Leggendo questo suo ricordo mi sembra di conoscere queste persone, di poterle sentire, quasi toccare. Sento il peso di quelle “mani pietose”, mani che puliscono, ricompongono, tagliano ciocche di capelli, vestono di bianco, accarezzano, pregano, scrivono, avvicinano.

Avvicinano perché la sua è una delle poche fonti dirette che mi parla di una storia con cui sono cresciuta; avvicinano perché mio nonno è mancato prima che lo conoscessi, prima che potesse raccontarmi, prima che potesse stringermi le mani.

Le confesso di non essere molto credente, spero non si offenda, e forse se lo fossi non sentire il bisogno continuo di approfondire, di ascoltare e riascoltare, di guardare, di capire. Se lo fossi forse avrei già trovato il modo di dire a mio nonno che questa storia avrei voluto sentirla da lui: avrei voluto sentire parlare dei suoi genitori, dei suoi fratelli, delle sue sorelle, ... anche se, da quello che mi dicono, era molto silenzioso e riservato.

Cara Amelia io la ringrazio perché un po' sento di essermi avvicinata anche a lei, la riconosco nel suo ordine e nella sua compostezza, nonostante le emozioni; la ringrazio per aver permesso che i suoi ricordi di raggiungermi. Con Gratitudine

Emma



Attraverso un lungo percorso per il ponte di Dignano raggiunsero Sacile a sera e trovarono le sedici salme allineate nel Duomo, mentre i parenti accasciati non riuscivano a rendersi conto di tanto disastro.

18. Tragici eventi di guerra

Nel primo pomeriggio del 5 novembre 1944 (era domenica) fummo informati che nel mattino a Sacile era accaduta una ecatombe. I bombardamenti aerei dei giorni precedenti si erano intensificati per colpire quel ponte ferroviario sul Livenza ed era stato centrato un rifugio che mio cognato, il geometra Luigi Balliana, aveva fatto costruire nei pressi della sua villa e di quella adiacente di suo fratello Augusto, marito di mia sorella Giuseppina. Vi erano accorsi i tre figlioletti di Luigi e i due piccoli di Augusto, nonché il colonnello Diuccio con la moglie, i figlioli e anche diversi bambini dei paraggi. Il rifugio fu colpito in pieno e al suo posto rimase una voragine sconvolta con i corpi dilaniati. Tra sedici cadaveri fu trovato vivo un bambino dei coniugi Diuccio di otto anni mentre un nembo di fumo e un odore acre di tragedia e di morte si espandeva, lugubre coltre, su quella catastrofe. Cercammo disperatamente un automezzo per recare una parola di conforto, ma la soluzione non era facile in quei tempi. Il Tagliamento non era transitabile a Casarsa e automezzi che partissero alla volta di Sacile non se ne trovavano. Sospesi tutti i convogli ferroviari. Finalmente verso le sedici ci fu dato di sapere che il commerciante in vini sign. Pinto si stava dirigendo verso quelle parti. Sul camion di botti salirono mia figlia e il chirurgo primario professor Travaglini, cognato della moglie di Luigi Balliana. Attraverso un lungo percorso per il ponte di Dignano raggiunsero Sacile a sera e trovarono le sedici salme allineate nel Duomo, mentre i parenti accasciati non riuscivano a rendersi conto di tanto disastro. Questa ecatombe seguiva un' altra tragedia per quella disgraziata famiglia. Pochi giorni prima e cioè il 21 ottobre 1944 Augusto, essendosi attardato nella sua tenuta di Pinidello oltre l' ora del coprifuoco, fu esortato da quei buoni mezzadri a trascorrervi la

notte, Egli invece decise di rincasare in bicicletta, il solo mezzo consentitogli. Dopo il paesello di Ponte della Muda infilò la via di Fratta. Sbucato sulla strada nazionale in quella buia notte umida e fredda, un tristo figuro gli intimò l'alt. Egli deve essersi difeso energicamente perché una donna dei paraggi percepì voci concitate come di un alterco; l' assassino gli sparò a bruciapelo un colpo di rivoltella che gli penetrò nel cuore. Ebbe la forza di portarsi sul ciglio della strada dove fu trovato morto all' alba dopo che i familiari erano passati diverse volte nella vana ricerca. Il rapinatore gli aveva asportato il portafogli portando così a compimento il suo nefando scopo. Non si conobbe mai il suo nome né il suo volto perché un individuo, fucilato alcun tempo dopo dai tedeschi per diverse imputazioni compresa quella, non era stato, pare, l' autore di questo delitto avendo esibito un alibi, secondo alcuni sacilesi, veritiero. Era stato così trucidato un uomo mite e laborioso che aveva dedicato tutta la vita agli interessi della famiglia e al culto di questa, piegato nel più barbaro modo di cui la civiltà non è riuscita a spogliarsi. Due fatti del tutto diversi: l' uno conseguenza di una guerra spietata che non fu prevista nella sua intensità da colui che l' aveva voluta e dichiarata, quando sperava di risolverla con una rapida avanzata in Francia ormai vinta; l' altro dovuto alla ferocia degli uomini volta ad appagare il basso istinto di prendere la roba degli altri al costo di uccidere.

Egidio Zoratti



Male non fare, paura non avere

Mio fratello fu ucciso il 21 ottobre 1944. Il giorno dopo avrebbe compiuto x anni. Morì il giorno del compleanno di suo figlio Franco che due settimane dopo ha perso la vita nel bombardamento.

Fui io a trovarlo. Dietro casa mia c'erano le cantine e i granai di tutte le campagne, di Sacile, di Pinidello, Col di Godega, verso Camporedo, come lo chiamavano una volta. Augusto veniva su da Sacile due-tre volte a settimana. Qualche volta lo vedevamo arrivare con il calesse, quando aveva ancora la cavallina, altre volte faceva la strada in bicicletta, come il giorno in cui è stato ucciso. Ricordo che era ormai sera e quando gli feci notare l'orario e gli consigliai di avviarsi, visto che c'era il coprifuoco, mi rispose "Non ti ricordi cosa diceva la povera mamma? Male non fare, paura non avere". Le ultime parole famose. Era la persona più buona del mondo, paura non sapeva cosa fosse. Era il fratello maggiore, io il più piccolo, non insistetti.

La mattina seguente, prima delle sei, vidi arrivare Gigi e Gianni, cercavano Augusto, non era tornato la sera prima. Avevano già chiamato in centrale, ma lì non lo avevano visto. Noi non avevamo il telefono. Hanno subito preso la strada che passava per Caneva, lungo il tragitto non lo avevano trovato, speravano si fosse fermato da noi. Inforcai la bicicletta e percorsi la "strada dritta", quella che passava per Ponte della Muda. Non c'era un cane lungo la strada, se non un uomo incappucciato con indosso un tabarro, in bicicletta anche lui, che alla domanda "Sior, buone nuove?" mi ha risposto "No no, brutte brutte". Questa risposta mi allarmò, era successo qualcosa, ma l'uomo era scappato. Non lo avevo mai visto prima. In quelle zone non c'era niente e poi, con il coprifuoco, non avrebbe dovuto essere lì. Poco prima del ponte trovai mio fratello. Morto. Un colpo di pistola dritto nel cuore. Non sapevo cosa fare, chi chiamare, dove portarlo. Cosa era successo? Perché? Perché Augusto? C'era la guerra, ma una morte violenta con lui non aveva niente a che fare.

Alla fine lo portai in ospedale. Il mio primo pensiero andò alla sua famiglia, a Pina e ai cinque figli.

Che avesse nemici o rancori personali è escluso. Aveva appena portato gli stipendi ai suoi dipendenti che lo rispettavano perché lui per primo rispettava loro. Qualcuno avrebbe potuto pensare che avesse ancora il denaro con sé, ma se si fosse trattato di un furto gli avrebbero rubato l'orologio, che invece è nel panciotto. L'unica cosa che riuscivo a pensare era che si fosse trattato di un errore, che lo avessero scambiato per qualcun altro, che magari fosse stato incaricato un mandante, come si usava in periodo di guerra. Questo avrebbe spiegato il foro giusto al cuore. I medici sostennero fosse opera di un tiratore scelto. Che però fosse stato confuso per un altro mi sembrava improbabile. Augusto era alto, robusto, con capelli folti e con un ciuffo bianco sopra la fronte. Aveva occhi chiarissimi, di un celeste molto pallido. Con chi poteva essere scambiato? Tra noi fratelli ci somigliavamo, ma non tanto da confonderci. Luigi era decisamente più esposto rispetto a lui. Oppure c'era Egidio Zoratti, marito di nostra sorella Cecilia e fratello di Pina, che effettivamente aveva un ruolo di un certo peso: era avvocato di cassazione, oltre un liberale convinto, faceva parte del Comitato di liberazione e già da tempo era stato preso di mira, tant'è che poco dopo lo portarono a Dachau come prigioniero politico. Magari hanno cercato di estorcergli delle informazioni. Ma se c'era uno che era la dolcezza in persona e che non si interessava di politica, quello era lui, era Augusto.

Dove lo trovai non c'era sangue. Devono averlo lasciato lì dopo averlo ucciso da un'altra parte, probabilmente per confondere le tracce. Per questo abbiamo escluso anche la possibilità che gli avessero sparato perché fuori nell'orario del coprifuoco, all'epoca era legalizzato sparare a vista a chi non rispettava l'orario imposto.

Qualche giorno dopo arrestarono un partigiano di Sacile, faceva Coltro di cognome. Non era lui il colpevole. Era un pretesto. I fascisti l'avevano fermato per acquietare quanto prima lo scalpore che questo omicidio aveva provocato. Dovevano trovare in fretta un responsabile. Lo hanno torturato, poi lo hanno fucilato in piazza. Lo hanno ucciso anche se non avevano alcuna prova che fosse stato lui, era un altro assassinio, un'altra ingiustizia era stata fatta. La guerra copriva tutto, tutto era giustificato. Era pura follia. L'assurdità di questa guerra, che ti dà una mazzata in testa e successivamente te ne dà un'altra, lasciandoti tramortito e nel mistero. In nome della guerra va bene tutto. Si deve accettare e basta. Gianni era il terzo figlio, ma il primo maschio, aveva solo 18 anni e doveva farsi carico di un bel peso.

Quindici giorni dopo, infatti, una seconda disgrazia colpì la nostra famiglia. "Ma cosa abbiamo fatto per meritarcì questo?" mi chiedevo. Era una domenica mattina e come tutte le mattine ero andato ad arieggiare il grano. Una parte era da consegnare all'ammasso, ma per fortuna ci era concessa una quantità per gli animali e per il sostentamento della famiglia. Aprì le finestre del granaio e vidi subito il fumo: Sacile, era Sacile. Di nuovo ho preso la bicicletta e mi sono diretto verso la casa dei miei fratelli. Gigi aveva costruito un rifugio, saranno al sicuro, mi dicevo; mirano alla ferrovia, mi ripetevo. C'erano già stati altri bombardamenti, ma mai nessuno era mai morto; sarà così anche questa volta. E invece era accaduto. Due bombe caddero vicino al rifugio. Morirono 17 persone, 12 bambini, tra cui tutti e tre i figli di Gigi, Mario, Pierantonio e Maria Maddalena, e 2 di Augusto, Franco e Mariateresa, che il giorno dopo avrebbe compiuto 10 anni. I miei nipoti. Erano una bellezza: spesso venivano a trovarci, giocavano con i miei figli. Non oso immaginare se fosse successo a me. Franco accompagnava sempre Augusto con

la cavallina e si stava assieme. A Franco piaceva pescare, veniva vestito da pescatore, fiero della sua piumetta sul cappello, e mentre suo padre controllava assieme a me i granai, lui passava le ore a pescare. Mariateresa poi aveva delle bellissime trecce bionde e gli occhi di suo padre.

I figli di Gigi li vedevamo meno. Lui era spesso impegnato con il suo studio ed eravamo noi che andavamo a trovarli. Mi ha spezzato il cuore Carmela, ha preso da parte me e mia moglie e ci ha ringraziato perché qualche giorno prima eravamo andati a trovarli e mia figlia Rietta ha passato un la giornata con i suoi. Ci ha ringraziato per l'ultimo bel pomeriggio che gli avevamo fatto passare.

Certo non eravamo l'unica famiglia colpita da queste disgrazie: la guerra è guerra per tutti. Ma quando entri nel privato della vita delle persone questi fatti hanno una diversa portata.

Bernardino



Aveva pensato a tutti, quel buon uomo del sor Aurelio.

— La mamma! Ecco la mamma! — gridò Rondinella uscendo di corsa sul piazzale con la bambola in braccio per mostrarla alla sopraggiunta.

Lena arrivava in ritardo perchè la fattoressa del Moro non era venuta all'ora fissata, ed ella non aveva voluto lasciar la sora Giulia prima che l'altra arrivasse.

Un vestito di lanetta bigia, due grembiuli di bordato, un fazzoletto nero da testa furono i regali per Lena, alla quale vennero poi consegnati molti dolci da portare alla sora Giulia e un pollo in galantina fatto con ogni cura dalla cuoca per la tavola del sor priore il giorno di Natale.

Il priore non era tanto per ringraziare i buoni signori in nome di tutti, in nome suo, e più che

« Dio.

ne andasse, il professore, chiamò gli consegnò una busta con-

— gli disse.

in viso dalla contentezza.

rito il nostro Signore, e

uo umilissimo servo, sor

che meglio di me co-

— disse lo zi' Lelio. —



cip
dal

idò Rondinella pre-
che usciva di corsa

Non me, devi ringraziare del tuo intelletto, ma chi sta sopra di noi.
L'avvenire appartiene a Dio

I. Nello studio dello scultore.

- Mamma, che te ne pare?

- E somigliantissimo. E proprio il ritratto di

-Ah, non è soltanto questa l'intenzione! vorrei dare alla mia statuetta il senso che trovo in quella bimba. Rondine migratrice! Rendere con la plastica l'idea del volo.... quale difficoltà ! Alla creta grave imprimere la leggerezza, il moto !...

Paolo si accendeva, parlando.

- La testa di Rondinella ha il carattere di un uccelletto, col nasino affilato, la bocca sottile, l'occhiolino attento. E graziosa, sai, mamma, quella bimba! Ha le gambette svelte e ben fatte, le mani piccole, i polsi e tutte le giunture d'una finezza nobile.

- Come l'hai osservata !

- Sono un artista, diamine ! A me nulla sfugge, capirai !... Quando guardo il vero, ne studio i contorni e le forme, e mi resta per così dire dentro gli occhi disegnato sì finalmente, che potrei riprodurlo anche a memoria. Tutte le movenze di Rondinella io ricordo. Ell'è una figurina perfetta, tanto armoniose ne sono le proporzioni.

- Se tu l'avessi a modello, chi sa quante opere d'arte faresti! Ma la signora Maria non vorrà per certo cederla a noi.

- Nè io mi permetterei di toglierla, foss'anche per un giorno, ai nostri cari amici che l'amano tanto e che ne proverebbero rammarico.

Eppoi, a me non occorre ch'ella posi. L'ho qui! e si toccava la fronte. Con queste fotografie mandatemi da Nandino, e con l'aiuto della modella che ho scelta finirne le mani e le gambe, riuscirò bene per a plasmarla! Ma intanto, non ti pare che l'abbozzo esprima già il movimento?

Paolo si allontanava dal trespolo, socchiudendo gli occhi per abbracciar meglio la totalità della figurina alta circa mezzo metro.

-Sì, sì, sembra davvero che si muova... Par che voli! esclamò ad un tratto Clarice.

- Ecco, brava mamma, ecco quello che volevo: << Par che voli! » Rondinella, Rondinella, o m'inganno a partito, o ti manderò ai posteri!

Paolo rideva, entusiastico di sé e dell'arte sua. e frattanto lavorava febbrilmente, or togliendo attaccando pastelli, steccando vigorosamente, e la figura svelta d'una fanciulletta già appariva nell'atto di correre. Era una corsa quasi alata nello svolazzare delle gonnelle corte, delle maniche, del grembiolino leggero.

- Quando verrà il Belcoste a vedere il tuo lavoro? - domandò la mamma.

- Mi ha promesso una visitina a sorpresa, come egli dice, ed è perciò che voglio far presto. Ho piacere che trovi la figurina a buon punto. Desidero tanto di sapere che ne pensa!... Un suo consiglio, un suo incoraggiamento mi danno sempre nuova lena e fiducia in me stesso. Lo amo tanto, quel grande artista! Ho per lui una venerazione profonda. Quando entro nel suo studio, sono preso da un raccoglimento religioso, molto consimile a quello che provo entrando in chiesa. E un tempio, quello studio: il tempio dell'arte vera. Quanti bei lavori! E come l'anima grande di lui si rivela nelle sue opere! Quale maestria di disegno, quale ampiezza di concetto.

La madre ascoltava Paolo con compiacenza. Nell'entusiasmo ch'egli esprimeva per il proprio maestro, si palesava l'intelletto artistico del giovanetto precoce. Si sentiva come tutto il suo spirito fosse preso dall'amore per l'arte. E siccome la Boni auspicava da questo che il suo Paolo sarebbe un giorno un grande artista, ne godeva. Sentiva in lui ripetersi e svilupparsi quel senso d'arte che aveva fatto di lei un'amatrice della bellezza in qualsiasi sua manifestazione: lettere, musica, pittura.... Era una donna culta, la signora Boni.

La statuetta di Rondinella era quasi finita, quando il Belcoste si recò da Paolo.

Il grido di lieta sorpresa ch'egli mandò al primo vederla fu indizio sufficiente della sua ammirazione.

- Ma bravo, bravo ragazzo! esclamò. E con un impeto molto significativo abbracciò il giovanetto.

- In suo figlio, signora, Boni che assisteva alla scena soggiunse rivolto alla - è il germoglio di un genio, ed io ne inorgoglisco.

Il maestro era commosso: si sentivano le lacrime nella sua voce. A Paolo, esultante, cui gli occhi brillavan di gioia, ardevano tali vampe nel cuore che ne incendiavano le arterie. Il Belcoste guardò a lungo « Rondinella »; finalmente disse:

- Senti, caro Boni, -era uso, all'Accademia, di chiamare col cognome i suoi scolari - ti do un consiglio: esponi questo lavoro alla Società di Belle Arti che aprirà le sue sale il primo del mese.

- Dice davvero, maestro? fece Paolo trepidante, con la gola chiusa dalla commozione.

Fin troppo gli sorrideva quell'idea! Ma non voleva attaccarvisi temendo di presumere di sè.

- Perbaccone! E farai chiasso, te lo dico io. Non ti consiglierai di esporti al giudizio del pubblico, massime per la prima volta, con un lavoro mediocre. Ma questo, s'imporrà e t'imporrà. Avrai d'acchito un primo posto fra gli artisti. Se tu esitassi, io t'ordinerei di esporlo. Voglio che vedano, questi signori futuristi, di che è capace un ragazzo che non ha pelo sul labbro. Resteranno a bocca aperta, cotesti pazzotici che, non avendo la virtù di sottostare al lungo tirocinio che esige l'arte, hanno stabilito il disprezzo del disegno, unico valore intrinseco delle arti belle. Inetti !... Già, hanno perfino basato la loro essenza e il loro nome sul futuro, sopra una cosa che

non appartiene loro, perchè non esiste ancora L'avenir est à Dieu, come dice Victor Hugo.

- È pur vero! - fece la signora Clarice che condivideva interamente gl'intendimenti artistici di quell'uomo insigne. - Ma ella crede sul serio che accetteranno il lavoro di Paolo alla Esposizione?

- Diamine! Se non fosse così, non lo esorterei ad esporre. Che tempra d'artista, questo imberbe! Spicca il volo, la sua « Rondinella ». Che ardimento! Meglio, che temerità!

- Ma sarò in tempo a iscrivermi?

- Quanti ne abbiamo del mese?

- Siamo al quindici di gennaio.

- Ebbene, la Società accetta quadri e sculture fino al primo di febbraio; eppoi, c'è sempre qualche proroga. Tu hai tempo di far fondere in bronzo la tua statuetta e presentarla entro il limite prescritto. L'Esposizione si apre il dieci. Sorveglia che la pàtina non sia soverchiamente esagerata.

-Grazie, maestro, non soltanto del consiglio d'oggi, ma di tutto il suo amorevole insegnamento al quale io debbo quei meriti ch'ella, bontà sua, m'attribuisce.

- Discorsi! Se tu fossi una bestia, avrei avuto voglia di spreca fiato: non avresti mai fatto niente di buono! Guarda tutte quelle rape che ingombrano le panche dell'Accademia! Non me, devi ringraziare del tuo intelletto, ma chi sta sopra di noi. L'avvenire appartiene a Dio.



“Bah, sto perdendo la testa: di qui il mio “faccio fatica a capire...”

Cara zia Lena,

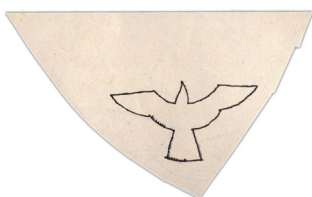
una lettera volevo dedicarla a te. Anche se non ho scritti tuoi a cui rispondere, ho inserito questa pagina di uno dei tuoi libri, si intitola "Rondinella". Deve avertelo regalato la nonna Pina per San Nicolò: sul frontespizio è riportato "S. Nicolò a Lenuta_ anno 1932_". La mia nonna mi chiamava "Emmuta".

Quando ero piccola ero molto curiosa e chiedevo sempre alla mamma di raccontarmi di quando era bambina lei, di com'era la casa, com'era divisa, chi ci abitava. Lei mi ha raccontato anche di te: mi ha detto che eri malata, che stavi sempre con la nonna Pina, che non avevi potuto sposarti. Io non capivo molto. Mi ha raccontato però che eri tu che leggevi a lei e ai suoi fratelli le storie, proprio in quello che una volta era il salottino, e che oggi invece è la mia camera. Mi ha detto che si è appassionata alla lettura grazie a te. In soffitta c'è un armadio dedicato solo ai tuoi libri. Mia mamma mi ha letto tantissime storie e poi ho cominciato da sola, divoravo un libro dietro l'altro e mi piaceva tantissimo. Mi rifugiavo nei libri. E credo facessi anche tu così: nei libri è possibile lavorare di immaginazione, diventare ciò che si vuole, essere come si vuole, diverso da come si è.

Non avevo mai letto uno dei tuoi libri e prima di sceglierne uno li ho sfogliati tutti: non hai lasciato niente di scritto, quindi ho cercato tra le pagine se avevi preso degli appunti o trascritto qualche tua riflessione. Si può dire che non ho trovato pensieri scritti ma pensieri ritagliati: tra le pagine dei tuoi libri, infatti, spesso collocavi ritagli da giornali o riviste. In questo libro che ho scelto ho trovato moltissimi disegni di rondine o ritagli a forma di rondine. Quello che più mi ha colpito, però, è stata la vignetta di un Topolino, in cui un personaggio dice: "Bah, sto perdendo la testa: di qui il mio "faccio fatica a capire..."". Mi sono chiesta perché hai conservato questo ritaglio. Mi sono chiesta se era così che ti sentivi. Ogni tanto io mi sento proprio

così. Ho pensato che il titolo di questo libro fosse significativo: so che in questo caso Rondinella è il nome della protagonista ma, visti i tuoi ritagli, ho pensato alla Rondine come un simbolo di libertà, una libertà forse che avresti voluto: andare lontano, tornare, crearti un tuo nido. O forse avresti voluto che le rondini si portassero via un po' della tua confusione.

Emma





L' uomo purtroppo nonostante il cammino della civiltà resta sempre un essere infelice in balia delle passioni.

19. Continuano i bombardamenti

Mi è sempre parsa esagerata e fuori posto l'ira contro gli alleati per i bombardamenti aerei perché purtroppo alla guerra si deve andare come alla guerra. Per molti italiani i bombardamenti nostri sui paesi alleati apparivano legittimi, quelli degli alleati sui nostri venivano considerati infami. Mussolini aveva sollecitato il "grande onore" per gli italiani di bombardare Londra. Tutti lo dovrebbero ricordare. L'uomo purtroppo nonostante il cammino della civiltà resta sempre un essere infelice in balia delle passioni. Mediante radio Londra che ascoltavo, vorrei dire, con religiosa attenzione e con meticolosità assidua, apprendevo quasi ogni giorno l'esortazione di abbandonare le abitazioni vicine alle ferrovie specialmente presso i ponti, i nodi ferroviari e gli impianti militari perché contro quelle opere si andavano intensificando i bombardamenti alleati allo scopo di incidere sul potenziale tedesco. Di esso soltanto ormai si trattava, al di qua del fronte appenninico, non essendo la forza armata della repubblica di Salò che una parvenza di esercito. E fu proprio con quei bombardamenti e con i sacrifici da essi recati, che la vittoria alleata si andò delineando. Solo i ciechi oramai potevano negarla e solo i tiranni potevano protrarre una guerra da essi voluta continuando a diffondere lutti e miserie senza una diversa via di uscita che una resa a discrezione, tanto più onerosa quanto più protratta nel tempo. Ma i tiranni pensavano al tremendo castigo che li attendeva e pareva che si fossero accordati nel praticare "l'après moi le déluge". Sul finire di quell'anno 1944, il 28 e 29 dicembre, Udine fu bersagliata da due tremendi bombardamenti che recarono stragi e devastazioni. Non so per quale dono speciale acquistavo in quei frangenti una calma singolare. Appena finita l'incursione, staccavo con metodo i vetri dai quadri per sostituire quelli infranti

delle stanze in cui ci eravamo ristretti, con una costanza così ingenua da far sorridere i miei familiari. Debbo dire che anche in seguito, quando fui incarcerato, commentavo tranquillo lo spavento che assaliva i tedeschi che, sfuggiti ad altri tragici bombardamenti, ne rimanevano turbati e innervositi. Eppure le fine di quell'anno così carico di orrori e il principio di quello ancor più tremendo quale già si profilava, fu festeggiato dagli invasori con un appuntamento sinistro. Mi ero coricato da un paio d' ore quando in quella triste notte di San Silvestro fui svegliato di soprassalto da cupi rumori, da spari a ripetizione, mentre divampavano fuochi di svariati colori. Chi poteva credere che anche in quei tragici frangenti i tedeschi, per quanto tradizionalisti, si abbandonassero a manifestazioni gioiose, che per triste coincidenza e per paradossale contrasto assomigliavano ai fragori bellici?

Egidio Zoratti



“Se non ci gioca lui non può giocarci nessuno”

“Senza la sofferenza non ci sarebbe compassione”. È una frase del film *A Walk to Remember* (2002): storia d’amore, in cui la protagonista malata di cancro fa innamorare il ragazzo popolare e senza piani per il futuro e gli stravolge la vita. Quando lei gli dice questa frase lui risponde “Sì, dillo a quelli che soffrono”, ignaro ancora del fatto che lei fosse malata. Ero alle medie quando la nostra professoressa di religione ci fece vedere questo film e questo scambio di battute mi è rimasto impresso.

Quando ho letto il pezzo del diario di Egidio Zoratti in cui difendeva gli Alleati dopo quello che è successo, mi è tornata in mente. E la mia intenzione sarebbe stata quella di fare un bell’elenco di tutta la sofferenza che hanno causato ai membri della mia famiglia: per esempio, al nonno Gianni, che ha perso il suo fratello più piccolo Franco. Avrei voluto raccontare di come ha distrutto i suoi giochi quando gli hanno chiesto di donarli ad altri bambini: “Se non ci gioca, lui non può giocarci nessuno”, ha detto. E, poi, del fatto che abbia chiamato il suo primogenito col nome del fratello e il secondo con quello del padre. Un elenco di sofferenza che continua con la nonna Pina, la mia bisnonna, che in meno di un mese ha perso marito e due figli e ancora trovava la forza di dirsi “fortunata” perché ne aveva ancora tre, una delle quali malata e della quale ha dovuto occuparsi fino a quando ha potuto, cercando con tutta sé stessa di festeggiare con lei i “giorni buoni”. Una sofferenza che l’ha perseguitata fino alla fine, avendo in sorte di veder morire il figlio prima di lei e cercando di consolare la nuora, senza mai farsi veder piangere. La sofferenza della zia Carmela, privata dei suoi tre figli in una manciata di secondi, che si è votata a vivere il dolore ogni giorno come per punirsi di essere rimasta viva. Esiste la parola “orfano” per un figlio che rimane senza genitori, ma una parola per un genitore che rimane senza figli non c’è. Penso a Rinetta, che all’epoca aveva

sette anni e che oggi ne ha 85, a come ancora si commuova parlando dell'ultimo pomeriggio di giochi trascorso con la cuginetta Maria Maddalena, la bambina dai bellissimi e grandi occhi scuri, che aveva la sua età e fu inghiottita nella terra fatta saltare in aria dalle bombe. Rinetta si chiedeva all'epoca quale punizione si fosse abbattuta sulla sua famiglia, a cosa fosse dovuta. Penso a Emmanuele che al suo risveglio non aveva più nessuno, che è rimasto solo.

Ecco perché quando Egidio dice "Mi è sempre parsa esagerata e fuori posto l'ira contro gli alleati per i bombardamenti aerei" mi sono trovata in disaccordo, non capivo perché dire una cosa del genere, mi sembrava ingiusto. "Dillo alle famiglie che sono state bombardate" mi dicevo. "Se i tuoi figli fossero morti non avresti detto così", pensavo. Invece no; forse Egidio Zoratti l'avrebbe pensata così ugualmente. Era un uomo politico, la cosa importante era sconfiggere il nemico. Nient'altro. È stato questo obiettivo forse che gli ha permesso di sopravvivere nel campo di concentramento di Dachau. Il fine giustifica i mezzi, si dice. Ma è davvero così? Non c'è altro modo? A me è sempre stato insegnato che le atrocità della guerra non vanno distinte in cattive o buone, andrebbero condannate tutte e non giustificate perché commesse da coloro che era bene che vincessero. Egidio Zoratti dice anche che "L'uomo purtroppo nonostante il cammino della civiltà resta sempre un essere infelice in balia delle passioni." Ma se le passioni dell'uomo sono queste e gli fanno commettere gli stessi errori a ripetizione, sempre uguali, anzi forse peggiori, allora, secondo me, la civiltà è ancora molto lontana dall'essere raggiunta.

Compassione: atteggiamento comprensivo e soccorrevole verso uno stato penoso. Vuol dire, patire insieme. Mi sono sempre chiesta se, però, la compassione non fosse più utile a quelli che la porgono,

piuttosto che a quelli che la ricevano, per sopperire i sensi di colpa. Io ne provo tanti. Mi sento in colpa perché non mi manca niente, eppure non sono pienamente felice. Mi sento in colpa per avere delle giornate in cui vorrei sparire senza sapere neanche il perché. Mi sento in colpa perché non mi piaccio e invece mi dimentico che ho la cosa più importante: la salute. Mi sento in colpa perché mi sento sola anche se non lo sono. E so che non lo sono. Mi sento in colpa perché mi sento sempre “in ritardo” o “in difetto” rispetto agli altri, anche se sono consapevole che non esiste tabella di marcia, che non esiste competizione e soprattutto che è sbagliato avere la pretesa di sapere come si sentono gli altri. Mi sento in colpa perché, con tutto quello che accade nel mondo, quello che faccio nel mio piccolo non sembra essere mai abbastanza e mi chiedo quindi se basti non fare del male, per essere una brava persona.

Emma



Dai loro volti sorridenti traspariva la gioia di vivere ed era per noi una festa ed un incanto veder riunite tante fiorenti giovinezze, tante creature belle e soavi.

Sig. Conte,

Le chiedo anzitutto perdono per il ritardo con cui rispondo; le tristi condizioni del mio tormentato spirito non hanno consentito che prima d'ora io portassi a compimento quanto era mio dovere; scriverLe sulla tremenda sciagura che ha schiantato le nostre famiglie.

L'angoscia per la perdita di tutti i miei diletteggissimi figli, il senso di ribellione che mi pervade contro un atroce, immeritato destino, che ha avuto complice la malvagità umana, mi hanno vietato finora di fare una narrazione che non fosse convulsa del dolorosissimo evento.

Il Sig. Colonnello Diuccio era quì molto stimato e ben voluto; dopo l'infausto 8 settembre, invitato a riprendere servizio, aderì sapendo che la sua attività era precipuamente volta all'assistenza delle famiglie dei richiamati e tale assistenza Egli elargì con generosità.

La Signora Laura era esempio ammirato di sposa e di madre virtuosissima; mia moglie aveva intessuto con Lei rapporti di sentita amicizia.. I ragazzi Diuccio erano compagni prediletti dei miei figli..

La famiglia Diuccio abitava nella nostra via, in un villino vicino alla ferrovia Venezia - Udine.

Dopo l'armistizio, facendosi più frequente il passaggio dei bombardieri diretti sulla Germania, la Signora Laura ed i figli venivano, ad ogni allarme, da noi per discostarsi, per misura prudenziale, dalla linea ferroviaria.

Fino al 5 novembre 1944 Sacile non era stata colpita dalla guerra, se si tolgono due o tre brevi mitragliamenti sulla linea ferroviaria.

Le prime incursioni nella nostra zona (novembre 1943) furono di pochi apparecchi sul campo di aviazione di Aviano, che dista da Sacile circa 12 km.

Nel marzo - aprile 1944 cominciarono a passare su Sacile - altissime - grosse formazioni dirette sulla Germania meridionale, le quali, partendo dai campi della Puglia, risalivano l'asse dell'Adriatico per entrare in terraferma alle foci del fiume Livenza.

Questo passaggio andò sempre più intensificandosi fino a divenire giornaliero; dalle 10 alle 14 di ogni giorno era un continuo susseguirsi di bombardieri; Sacile era però rimasta immune.

Nel novembre 1943 feci costruire, in obbedienza anche alle disposizioni emanate dal Comitato Provinciale di Protezione Antiaerea, un rifugio nelle adiacenze della mia casa perchè, quando la contraerea tedesca del campo di Aviano sparava sulle formazioni di passaggio, qualche scheggia di proiettile veniva a finire a Sacile ed anche perchè erano da temersi spezzonamenti e, nel caso che il fronte si fosse posto in movimento, non era da escludere una resistenza tedesca sul fiume Livenza, com'è accaduto nella guerra 1915 - 1918, e quindi l'offesa dell'artiglieria da campagna.

Per rendere sollecito l'ingresso della famiglia Diuccio nel nostro recinto in caso di allarme notturno, il Signor Colonnello era munito di chiave.

Lo stato di allarme specialmente dal giugno 1944 durava parecchie ore ed i bambini Diuccio, in unione ai miei figli, trascorrevano il tempo in gioconda compagnia, per recarsi assieme nel rifugio quando le formazioni dei "liberatori" erano in vista.

Il Signor Colonnello e la Signora Laura rimanevano in casa con noi e raggiungevano i figli quando i bombardieri erano più vicini.

Nei mesi di agosto e settembre 1944 l'attività degli aerei angloamericani nella nostra zona si fece ancor maggiore; vennero distrutti i ponti sul Tagliamento (circa 1 km.) sul Meduna (km.0,300) e quello sul Piave (km.0,600).Il servizio ferroviario rimase completamente paralizzato.

Questi fatti radicarono anche nel Signor Colonnello il convincimento che Sacile non sarebbe stata toccata da bombardamenti pesanti; il piccolo ponte ferroviario sul fiume Livenza lungo una ventina di metri non poteva rappresentare obiettivo alcuno, quando i ponti ben più importanti verso Udine e Venezia erano stati distrutti e la linea ferroviaria interrotta. D'altra parte centri maggiori come Conegliano, Pordenone ed Udine non erano ancora stati oggetto di incursioni e tutto faceva ritenere sempre più lontana l'offesa aerea su Sacile. Invece il più nero tradimento quattava su inermi ed innocenti !!

Domenica 5 novembre 1944 il sole sfolgorante e l'aria tersa facevano prevedere a Sacile una giornata tranquilla, allietata dagli ultimi tepori autunnali. Invece verso le 11 antimer. il lugubre urlo della sirena ammoniva che grosse formazioni di quadrimotori si avvicinavano per recarsi come di consueto sulla Germania, ma poi tutto parve ritornare tranquillo.

I miei figli, i ragazzi Diuccio ed altri coetanei, lasciato il rifugio, erano ritornati a giocare nel giardino inondato di sole; dai loro volti sorridenti traspariva la gioia di vivere ed era per noi una festa ed un incanto veder riunite tante fiorenti giovinezze, tante creature belle e soavi.

Mancavano pochi minuti a mezzodì ed io ero ritornato nel mio ufficio e mia moglie era pure rientrata, dopo essersi trattenuta nei pressi del rifugio con la Signora Laura, quando un rumore di aerei insolito per direzione e quota venne a turbarmi e ritenendo fossero cacciatori corsi in giardino per vedere i ragazzi; nell'attimo in cui stavo uscendo avvenne la spaventosa catastrofe !

Gravemente ferito per frammento di grossa bomba, che demolì in gran parte la mia casa, venni raccolto e trasportato all'ospedale in stato d'incoscienza.

Le impressioni repentine ch'ebbi, benchè tramortito, in quei terribili momenti furono troppo frammentarie e vaghe per venire riportate; riferisco pertanto quello che mi é stato successivamente comunicato all'ospedale.

I bombardieri assassini erano 18, provenienti da sud; passarono come folgore, scaricando all'impazzata una sessantina di grosse bombe e seminando morte e rovina. Otto bombe caddero nel nostro recinto; due maledettissime sfiorarono il rifugio, esplodendo sotto le fondamenta del medesimo che venne a trovarsi entro l'enorme cono d'esplosione. Delle 17 care persone rifugiate il solo Emanuele non venne ghermito dalla morte, che fu, come dissero i medici subito accorsi, istantanea per tutti.

La mancanza di qualsiasi reazione contraerea (l'artiglieria tedesca di Aviano si era trasferita altrove dal maggio), l'aria limpida erano condizioni favorevolissime per identificare e colpire l'obiettivo, se tale poteva ritenersi il piccolo ponte sul Livenza. I bombardieri potevano abbassarsi, girare e rigirare a piacimento e centrare con tutta tranquillità il ponte indifeso, invece quei criminali lanciarono cinicamente il loro micidiale carico, senza cercare il bersaglio e senza mostrare preoccupazione alcuna per gli inermi privi di adeguate protezioni contro ordigni di terrificante potenza.

La mia casa trovai a circa m.400 dal ponte sul Livenza; sbagliare di tanto l'obiettivo, in circostanze favorevoli, significa voler uccidere e distruggere sadicamente !

L'opera di soccorso fu pronta, ma vana; il piccolo Emanuele, miracolosamente sopravvissuto, venne subito ricoverato all'Ospedale Civile.

Le manifestazioni di dolore e di sdegno per tanto misfatto furono unanimi e l'intera cittadinanza onorò le sacre spoglie dei Caduti, che furono benedette dai due Vescovi di Caneva e di Vittorio Veneto.

I funerali furono imponenti nonostante la seconda feroce incursione su Sacile del successivo martedì 7 novembre, che causò nuove vittime e nuove distruzioni, fra cui quella della casa abitata dalla sventurata famiglia Diuccio.

Il giorno avanti e cioè il lunedì, il Vice Comandante del Distretto militare Maggiore Giuseppe Labate aveva fatto togliere e riporre in casse e bauli il vestiario, la biancheria, gli oggetti di corredo, le stoviglie, il denaro, i titoli e quant'altro esisteva nell'abitazione, trasportando il tutto presso il Comando.

Venerdì 11 novembre, terzo bombardamento pesante su Sacile; con l'impiego vile che vien fatto dell'arma aerea sono colpite altre abitazioni, ma il minuscolo ponte rimane illeso.

L'Ospedale Civile viene fatto sfollare in località vicina; Emanuele segue gli altri degenti nel mentre, facendosi il mio stato preoccupante per minaccia di infezione, vengo trasportato all'Ospedale Civile di Udine.

Avrei voluto far trasportare con me Emanuele, ma venni dissuaso per il grave pericolo rappresentato dal passaggio dei fiumi Meduna e Tagliamento, continuamente sorvegliati dai bombardieri anglo-americani.

Da Udine ottengo notizie frequenti sulle condizioni del caro fanciullo; il chirurgo assicura che guarirà bene.

Sacile continua ad essere bombardata ed il piccolo Presidio di Sacile é pure costretto a sfollare. Tanto accanimento dei "liberatori" su una piccola cittadina priva di ogni obiettivo militare traeva richiamo, come si é poi potuto accertare, da false informazioni date da chi avrebbe invece dovuto proteggere la popolazione e non esporla a bombardamenti da un lato ed a rappresaglie dall'altro. Ma su questo vergognoso contegno, da cui tanti dolori e tante rovine derivarono, Le darò in prosieguo di tempo precisi ragguagli.

Il Maggiore Labate sfolla in S.Michele, frazione di Sacile ed ivi trasporta le casse ed i bauli della famiglia Diuccio. A fine gennaio posso lasciare l'Ospedale di Udine, che nel frattempo era stato pure ripetutamente bombardato, e trasferirmi, sempre con la gamba gessata, a Caneva di Sacile presso la famiglia Chiaradia da dove rivolgo domanda alla Direzione dell'Ospedale di Sacile di avere con me Emanuele che, a quanto mi risultava, poteva ritenersi guarito e che nella mia nuova residenza avrebbe trovato maggiore assistenza e conforto.

La mia domanda non può essere accolta anche per la controversia sorta fra la Direzione dell'Ospedale ed il Maggiore Labate; quest'ultimo, affermando di essere il tutore provvisorio (per disposizione dell'Autorità Militare), voleva con sè il bambino; la Direzione suddetta non intendeva consegnarlo senza l'autorizzazione del Giudice Tutelare e cioè del Pretore di Pordenone.

La controversia ebbe sviluppi gravi ed imbarazzanti ed intanto il disgraziato fanciullo ne subiva il danno, costretto a soggiornare, benchè non più bisognevole di cure, nell'ambiente triste ed angusto di un Ospedale sfollato. Le mie replicate richieste e proteste non ebbero l'esito desiderato.

Nel mese di marzo il Maggiore Labate volle risolvere di forza la situazione ed accompagnato da militari si recò all'Ospedale da dove si portò via Emanuele, nonostante l'opposizione della Direzione dell'Istituto, la quale attendeva istruzioni dal Giudice Tutelare.

Intanto gli eventi precipitavano ed era sorta in me viva preoccupazione per il caro superstite. Il Maggiore Labate ed io, ognuno per proprio conto, ci eravamo posti in comunicazione con la Contessa Cattaneo di Medolago per inviare colà il bambino, ritenendo la zona di Bergamo più sicura del Friuli in caso di una ritirata dei tedeschi. Avevo anzi già ottenuto impegno dal Cav.

Torzoni (?) della S.A. Banfi, che possiede setifici anche nel Bergamasco, di portare col proprio automezzo Emanuele fino a Medolago, ma il Maggiore Labate non volle autorizzare il viaggio, affermando di avere avuto lui la concessione di apposito automezzo dalle Forze Armate; automezzo che avrebbe dovuto partire da Sacile il 25 aprile.

Il 23 aprile il Maggiore Labate veniva ucciso dai Partigiani ed il giorno seguente il Colonnello Colacchioni Comandante del Distretto Militare in unione ad un Capitano del Comando Provinciale di Udine si recò presso la Signora Labate e si fece consegnare il denaro, i titoli e le gioie della famiglia Diuccio, collocati in una piccola valigia, dicendo che li avrebbe per maggiore sicurezza depositati a Udine nella cassaforte del suddetto Comando Provinciale. La Signora Labate, nello stato di prostrazione in cui si trovava, non volle o non seppe fare obiezione alcuna e consegnò la valigia.

Appena conosciuta la tragica fine del Maggiore Labate e cioè due giorni dopo, mandai, non trovandomi ancora in condizione di potermi muovere, a prendere Emanuele, che portò con sé a Caneva due valigie; tutto il resto rimase presso la Signora Labate.

Trasferendoci nel giugno da Caneva a Sacile, mi proposi di riunire nella mia provvisoria abitazione i bauli e quanto di appartenenza di Emanuele e a tal fine conferii con la Signora Labate; solo allora seppi del trasporto a Udine della valigia contenente i valori ed i titoli e decisi di interessare subito la Questura di quella città per il ricupero. Purtroppo, dopo lunghe vicende, soltanto una parte dei valori e degli oggetti potè venire rintracciata e questa parte mi venne consegnata, in valigia chiusa e sigillata, dal Vice Questore in persona. Anche i bauli si trovano presso di me in attesa di poterne fare l'invio a Napoli; avevo chiesto che all'atto del ritiro presso la Signora Labate venisse fatto inventario a cura del Pretore di

Pordenone, ma la mia richiesta non ebbe seguito. Del loro contenuto presero nota due carabinieri che, a mia domanda, furono inviati dal Comando Militare e che presenziarono all'apertura dei bauli e all'esame degli indumenti.

Seguendo il desiderio da Loro espresso, mi sono occupato per la sistemazione delle sacre spoglie che nelle terribili giornate del novembre 1944 furono collocate nel Campo Comune del nostro Cimitero entro sole casse di legno, essendo introvabile la lamiera di zinco. Se io non fossi stato gravemente ferito, avrei certamente provveduto per un migliore collocamento, nonostante la difficile provvista di lamiera zincata necessaria al confezionamento di casse metalliche.

Ritornati a Sacile é stata assidua cura di mia moglie e mia di delimitare il sacro recinto che molto spesso oltre ai nostri fiori riceve quelli recati da ignote mani gentili. Posso dire che nell'annuale del martirio l'omaggio fu veramente commovente.

A seguito di lunghe ricerche, la sistemazione si presenta finalmente subito realizzabile; attigua alla nostra tomba di famiglia, purtroppo già al completo, ne esiste una con 10 loculi disponibili, il cui proprietario da molti anni non ha più residenza a Sacile. Ho potuto mettermi in corrispondenza con lui, ottenendo:

a) il permesso di occupare provvisoriamente i loculi

b) la promessa di vendita della tomba su prezzo che indicherà l'Ufficio Tecnico Comunale di Sacile.

Inoltre ho potuto trovare la lamiera di zinco, finora quassù mancante, per la confezione delle casse metalliche; quindi entro una decina di giorni confido di effettuare il trasloco delle care spoglie, al quale io presenzierò. L'incombenza delicata presenta notevoli difficoltà per lo stato di decomposizione, ma tutti gli ostacoli verranno superati.

La mia proprietà ha subito danni ingentissimi da questa feroce e vile guerra aerea; oltre alla mia casa, due fabbricati colonici andarono distrutti e nel centinaio di bombardamenti fra pesanti e leggeri su Sacile, vaste zone di fertile terreno vennero sconvolte e rese sterili. Ma tutto ciò sarebbe nulla se mi fossero rimasti i figli, se tante innocenti vittime non fossero state ghermite dal più vile dei tradimenti.

Con grave dispendio di energie e di denaro ho potuto ricostruire gli stabili rustici; ora penserò alla ricostruzione della mia casa. Quando sarà compiuta e quando il viaggiare non sarà, come tuttora, pericoloso, desidero rivedere e possibilmente riavere Emanuele.

Le chiedo perdono Signor Conte del ritardo con cui Le ho scritto; sono certo che Lei, comprendendomi, mi compatirà.

La prego di porgere i miei ossequi alla Signora Contessa, di baciare per me Emanuele e di gradire i miei migliori saluti

Luigi Balliana

Sacile, 31 marzo 1946

P.S. Unisco tre fotografie



Con questa tua frase spero tu capisca quello che ho voluto intendere fino ad ora: in un luogo e in una famiglia segnati dalla guerra, dalla malvagità umana, dalla morte è r fiorita la vita. È r fiorita dai racconti, dalla memoria, dal Ricordo.

Caro zio Gigi,
sono la figlia di Maria, figlia di tuo nipote Gianni. Lei ti chiama così, Gigi; mi permetto di farlo anche io e ti chiamo zio se posso, perché in fondo sei mio zio, un pro-pro-zio. Azzardo anche un linguaggio un po' più informale rispetto a quello da te usato, vista la nostra parentela. Comunque, rispondo a questa tua lettera, anche se non sono la destinataria ufficiale, anche se dopo un po' di tempo, con uno spirito che definirei "tormentato", anche se in modo diverso dal tuo, sicuramente ingiustificatamente tormentato rispetto al tuo. Nonostante la tristezza per la perdita dei tuoi figli, dei tuoi nipoti, nonostante l'ingiustizia subita e il tuo senso di ribellione, che avrebbero costretto chiunque a una narrazione convulsa, hai ugualmente adempito a quello che tu hai chiamato un tuo dovere e in maniera ordinata e chiara hai elencato i fatti. Il mio testo sarà tutt'altro che ordinato e chiaro perché neanche io sono tanto ordinata e chiara.

Nella lettera parli di un rifugio, parli di un luogo a cui io do un nome diverso, ma che anche per me è stato, è un rifugio. Mentre lì Mario, Pierantonio e Maria Maddalena si riparavano dalle bombe, mentre lì i tuoi figli hanno perso la vita, io mi rifugiavo per giocare, forse per scappare dalle mie responsabilità, anche se di bambina. Forse lo faccio ancora. Non fraintendermi, oggi non gioco più nel Ricordo; direi più che altro che mi rifugio nel Ricordo. Mi rintano in un dolore più grande del mio, in un dolore che mi sembra abbia più senso del mio, di cui mi sembra valga la pena farsi carico, di cui mi sembra un dovere farsi carico. Parte del diventare grandi è anche questo: fare del dolore una ricchezza. Con il mio questa cosa non mi riesce, quindi cerco un dolore che è passato, che ha lasciato un segno, come la cicatrice che mi sono fatta cadendo sul muretto della fontana del Ricordo. Ha una forma precisa, una causa, un motivo. Io non so che

forma ho, che impronta lascerò; ma la sto cercando.

Mia mamma mi ha raccontato che a lei e ai suoi fratelli non era permesso varcare la soglia di quell'anfiteatro, figuriamoci giocare. Ma non voglio che pensi che il nostro giocare, mio, di mio fratello e dei miei cugini fosse una mancanza di rispetto; non voglio che pensi che abbiamo dimenticato o che non gli dessimo la giusta importanza, il giusto valore. Al contrario, sin da quando eravamo molti piccoli, mia mamma ci ha raccontato per filo e per segno quanto era successo, con il tuo stesso ordine, con la tua stessa chiarezza, ripetendoci ogni nome e rispondendo con pazienza a tutte le nostre domande. Giocavamo tendenzialmente vicino al Ricordo, ma non ci è mai stato impedito di entrarvi. Non so se lo capirai. Era il nostro posto sicuro, così come tutto il giardino.

Mio nonno Gianni ha fatto dei filmini, prima di vederli non avevo idea che fosse pieno di fiori e con l'acqua che sgorgava dalla fontana. Ora i fiori non ci sono più, la fontana ha smesso di funzionare, ma il prato è sempre curato, sulla mano della statua della Madonna è stato appeso un fiocco tricolore e lungo il bordo della fontana sono appoggiati dei sassi decorati da alcuni studenti delle scuole che vengono in visita per sentire la storia di questo monumento. Sono questi i nostri nuovi fiori, così come lo sono stati Franco, Maria, Augusto e Annalisa e così come lo siamo stati noi, Pietro, Stefano, Emma e Lorenzo. Come voi li cambiavate a ogni stagione, noi cambiamo a ogni generazione. "Dai loro volti sorridenti traspariva la gioia di vivere ed era per noi una festa e un incanto veder riunite tante fiorenti giovinezze, tante creature belle e soavi." Con questa tua frase spero tu capisca quello che ho voluto intendere fino ad ora: in un luogo e in una famiglia segnati dalla guerra, dalla malvagità umana, dalla morte è rifulsita la vita. È rifulsita dai racconti, dalla memoria, dal Ricordo. Io voglio continuare a coltivare questo

Ricordo, a prendermene cura e a cercarvi dentro tutti gli stimoli possibili che nel futuro mi permetteranno di sbocciare e uscire dallo smarrimento. Magari un giorno sarà utile anche a qualcun altro

Emma

Conclusione

Questo studio ha cercato di analizzare le caratteristiche specifiche del genere letterario del fototesto, in particolare quello autobiografico, dimostrando come le dinamiche di scambio che intercorrono tra parola e immagine all'interno di questo tipo di produzioni aprano l'accesso alla memoria e alla sfera emotiva. Gli esempi riportati, inoltre, corrispondono a una serie di possibili soluzioni che combinano diversi media, linguaggi e retoriche, prodotti cosiddetti ibridi, di necessità conseguenti alla crisi della rappresentazione novecentesca. La fotografia, infatti, risponde all'esigenza di referenzialità, ma consente anche di ampliare gli effetti suggestivi prodotti dalla fruizione di questo tipo di testi che comportano un coinvolgimento maggiore nel lettore.

Le fonti usate sono prettamente saggi e studi che analizzano nel dettaglio le produzioni fototestuali anche di autori conosciuti, che però spesso vengono trascurate e raramente considerate.

Lo sviluppo di un progetto personale, anche se agli esordi e sicuramente bisognoso di rielaborazioni future, intende dimostrare la forte carica espressiva di questo genere e propone una messa in pratica delle retoriche e delle proposte analizzate nel primo capitolo e nell'analisi dei tre fototesti presi ad esempio in questa tesi. Questo percorso intende anche mostrare come riappropriarci del nostro passato possa essere un modo per capire meglio noi stessi: le storie che ci hanno preceduto si intrecciano con la nostra e possono celare grandi insegnamenti tali da influire sul nostro percorso.

Trattando questo tema l'obiettivo era quello di suscitare la curiosità del lettore e magari spingerlo ad approfondire le conoscenze in questo campo, anche esplorando produzioni forse meno note ma comunque significative, visto il rapporto sempre più complicato che si sta instaurando tra i diversi media. Altro obiettivo era quello di spingere il lettore a indagare anche la propria esperienza personale e di approfondire la storia del proprio passato, magari rielaborandola attraverso soluzioni sempre nuove dal punto di vista tecnico, con risultati anche dal punto di vista della sfera emotiva.

Bibliografia

- Giuseppe Carrara, *Storie a Vista, Retoriche e Poetiche del Fototesto* - MIMESIS EDIZIONI, 2020
- Michele Cometa, *Forme e Retoriche del fototesto letterario*, da Fototesti Letteratura e cultura visuale a cura di Michele Cometa e Roberta Coglitore - Quodlibet Studio Scienze della cultura, 2016
- Roland Barthes, *La Camera chiara, Nota sulla fotografia*, Piccola Biblioteca Einaudi, 1980
- Federica Muzzarelli, *L'invenzione del Fotografico, Storie e idee della fotografia dell'Ottocento*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2014
- Roberta Coglitori, *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, Between, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>
- Roberta Coglitore, *Le verità dell'io nei fototesti autobiografici*, da Fototesti Letteratura e cultura visuale a cura di Michele Cometa e Roberta Coglitore - Quodlibet Studio Scienze della cultura, 2016
- Bertolt Brecht, *L'Abicì della guerra*, Einaudi, Torino, 2002
- Roland Barthes, *L'Impero dei segni*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2003
- Virginia Woolf, *Le Tre Ghinee*, Feltrinelli, Milano, 2021
- Andrea Dusio, *Virginia Wolf*, Grandi Donne della Storia, n. 29, Corriere della sera, Milano, 2021
- Die Kriegsfibel di Bertolt Brecht. Le edizioni del testo e l'esemplare in mostra a cura di Daniela Sacco
- Francesca Tucci, "L'arte di leggere le immagini" *L'Abicì della guerra di Bertolt Brecht*, da Fototesti Letteratura e cultura visuale a cura di Michele Cometa e Roberta Coglitore - Quodlibet Studio Scienze della cultura, 2016
- Valeria Cammrata, *Ombre di Memoria, Immagini e storie di migranti da Richard Mosse a Georges Perec*, CoSMo, n. 14, Percorsi, Borders of the visible, (Spring), 2019
- Perec, *Especies d'espaces*, Editions Galilée, 1997

- Cécile Tourneur, I dispositivi della finzione cinematografica nel documentario *Récits d'Ellis Island*, di Georges Perec e Robert Bober (1980), <https://journals.openedition.org/cm/357?lang=en#>
- Valeria Cammarata, *Sfide della rappresentazione, I Trompe l'oeil di Geoges Perec e Cuchi White*, da Fototesti Letteratura e cultura visuale a cura di Michele Cometa e Roberta Coglitore - Quodlibet Studio Scienze della cultura, 2016
- Maria Balliana, *Cronache Sacilesi, 1900-1950, Vol. 1*, Associazione “Pro Sacile”, 2001-2004
- Nino Roman, Adriano Miotti, *Sacile tra Ottocento e Novecento*, Canova Edizioni, Treviso, 2004
- Ferdinando Scianna, *Lo specchio vuoto, fotografia, identità e memori*, Editori Laterza, Bari, 2022
- Andrea Montorio, *Promemoria, Come creare l'archivio dei propri ricordi*, add editore, Torino, 2021
- *Un tempo, un luogo, Racconti di fotografia*, Edizione Contrasto (raccolta di racconti)
- Geoff Dyer, *L'infinito istante, Saggio sulla fotografia*, il Saggiatore, Milano, 2022
- Italo Calvino, *Lezioni Americane, Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, 1988
- *Sulle Strade di Sacile, Settant'anni di servizio delle Suore di Maria Bambina, 1914-1984*, a cura del Consiglio Pastorale Parrocchiale del Duomo di Sacile
- Egidio Giovanni Zoratti, *Io ancora vivo, Racconti autobiografici di vita friulana, con frammenti di storia remota e recente*, Udine, 1968
- Albertina Palau, *Rondinella*, disegni del pittore Carlo Chiostrì, Firenze, Adriano Salani, Editore, 1931

Ringraziamenti

Concludo ringraziando tutti coloro che hanno contribuito al sostegno e allo sviluppo di questa tesi di laurea:

Ringrazio il professor Zotti per avermi sostenuta e seguita in un progetto particolare come questo, per la sua disponibilità e i suoi consigli.

Ringrazio tutta la mia famiglia e in particolare mia madre, sia per il sostegno e la fiducia, ma anche per il tempo che mi è stato riservato per reperire tutto il materiale necessario e per aver conservato con cura questi ricordi e queste testimonianze, che ora fanno parte di quello spero sia l'inizio di un percorso, e che porterò sempre con me, e per i valori e la curiosità che mi avete trasmesso.

Ringrazio Andrea, per essermi stato a fianco, per aver creduto nelle mie capacità, per avermi compresa sempre, per avermi insegnato molto in questo periodo, soprattutto che la pazienza è la più grande delle virtù.

Ringrazio Anna Il Grande e Rinetta Balliana per le interviste che mi hanno concesso. Ringrazio Lucia Baldini per la sua consulenza e per il suo prezioso parere.

Ringrazio poi i miei amici che, essendo tutti di lunga data, mi hanno affiancata e sostenuta in un tragitto di crescita ben più lungo e travagliato di quello del conseguimento della laurea. Grazie per esserci sempre.