

**Maria Rizzarelli**

Epifanio Ajello

*Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*

Pisa

ETS

2009

ISBN 978-884672332-1

Malgrado l'estrema fecondità e la relativa estensione del campo, questo di Epifanio Ajello è il primo studio interamente dedicato al territorio costituito dalle relazioni fra la letteratura italiana e la fotografia. A scorrere l'elenco degli autori presi in esame, che coprono l'intero arco cronologico della modernità letteraria italiana e spaziano da Verga a Tabucchi, da D'Annunzio a Celati, passando per Montale, Vittorini e Sanguineti – soltanto per citarne alcuni –, nasce spontanea la curiosità di comprendere le ragioni della “verginità critica” di tali spazi d'indagine e tuttavia, addentrandoci nel *Racconto delle immagini* ricostruito dall'autore di questa preziosa ricerca, una spiegazione appare subito evidente. Quello dell'analisi della presenza della fotografia nel tessuto della scrittura letteraria è un percorso estremamente delicato ed impervio, che, pur contando sul sostegno dell'imponente riflessione teorica sul linguaggio della camera oscura e sullo stato avanzato dei *visual studies*, procede a tentoni, sulle tracce di piccoli indizi, sui margini slabbrati di due discipline che apparentemente si fondano su statuti semiologici inconciliabili. Eppure un'invisibile trama emerge storicamente dalla sperimentazione di molti autori italiani attratti più o meno esplicitamente dal fascino della gozzaniana «arte nata da un raggio e da un veleno». Ed è sulle tracce di questa invisibile trama che si muove l'indagine di Epifanio Ajello, tesa a scandagliare i casi e gli esempi in cui l'opaca unidimensionalità cronotopica dell'immagine fotografica genera, attraverso l'immaginazione letteraria, *fabulae* e racconti.

Come chiarisce l'autore nell'introduzione, «il racconto dell'immagine – a cui allude il titolo del libro – non significa la successione di una banale animazione cinematografica (quel che accadrà dopo [...]) o come in una drammatizzazione scenica (che cosa sta accadendo), ma, più opportunamente, il voler dare corpo ad una sorta di “immaginazione visuale” (Calvino) che mantiene soltanto un'esile contiguità con l'immagine da cui *si è mossa*» (p. 19). Dove l'allusione alla lezione calviniana sulla visibilità non è casuale e appare come un costante punto di riferimento teorico e metodologico di tutti i saggi che compongono il volume, prima di diventare oggetto, in uno degli ultimi capitoli, di una lettura per nulla scontata – dato che, anziché puntare lo sguardo sul racconto dell'*Avventura di un fotografo*, Ajello preferisce prendere in esame gli esercizi di descrizione del signor Palomar.

Il mito dell'oggettività fotografica si infrange fra le pagine anche del più convinto realista: il primo capitolo è dedicato inevitabilmente al padre del verismo e ruota (non inevitabilmente) tutto attorno al *punctum* costituito dall'immagine della casa del nespolo, ovvero attorno a quella “fotografia invisibile” capace di catalizzare, seppur in *absentia*, i valori fondanti dell'universo dei *Malavoglia*. E un *fil rouge* congiunge poi i vari saggi che offrono più o meno esplicitamente esempi di uno “sguardo fotografico” capace di isolare, ritagliare e offrire una realtà parziale, dunque tutt'altro che oggettiva. Su questa linea si dispongono le istantanee che dovrebbero contribuire a rivelare l'identità del *Povero Piero* e che mirabilmente, attraverso la penna di Campanile, si trasformano in dispositivi capaci di sospendere la narrazione fra realtà e finzione; come pure le *Rime di viaggio per la terra dipinta* composte da Alfonso Gatto in immagini che sembrano emergere «come il lento rapprendersi delle figure nella vaschetta del bagno fotografico» (p. 131); e la stessa forza straniante è possibile riconoscere alle *Postkarten* di Sanguineti, a quelle cartoline che, come nota giustamente Ajello, «non “impressionano” la realtà ma le vanno addosso a spintoni, la urtano, la provocano» (p. 140) e la restituiscono in un nuova visione. Ma per tutti questi discorsi sembra sottesa la disincantata consapevolezza del creatore di un personaggio come Palomar, che alla fine della sua

avventura si arrende all'evidenza: «non interpretare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare» (Calvino, *Serpenti e teschi*).

E se fin qui si è fatto riferimento soltanto ai testi in cui l'intento sotteso è quello di «isolare un'immaginazione visiva» e narrare «attraverso le figure» (p. 11), ancor più interessanti appaiono gli altri capitoli che «si misurano con una domanda: una fotografia può contenere una *fabula*?» (*ibidem*), può, in altri termini, essere il luogo di origine di un testo che però non si configura come una sua *ekphrasis*, quanto piuttosto come una sua continuazione? Il *Nuovo romanzo di figure* di Lalla Romano, a cui Ajello applica il concetto barthesiano di «campo cieco», offre un esempio emblematico in tal senso. Le istantanee scattate da Roberto Romano e poi ritrovate a distanza di anni dalla figlia generano la scrittura, per effetto di «un sottile fuori campo» che si rivela – sostiene Ajello – nella «capacità della fotografia di essere *animata* da uno sguardo e di continuare a raccontare di sé, ma *fuori* dalla successione spaziale e temporale cui è legata, e soprattutto *fuori* dall'icona stessa» (p. 154). Si tratta di quello che l'autore di questo libro definisce la «funzione Gozzano» ovvero «l'artificio mediante il quale, data un'immagine fotografica, anche *in absentia*, sia possibile poi *estrarvi*, con un minimo di virtuosismo poetico, una intera narrazione in versi» (p. 121). Quella stessa «funzione» che una volta individuata nel dagherrotipo di Carlotta (che genera il racconto di «nonna Speranza») viene poi riconosciuta nei versi di Saba *Sopra un ritratto di me bambino* e in quelli di Montale *Nel '38*.

In alcuni casi, infine, le fotografie possono anche produrre un «doppio racconto» se costituiscono i tasselli di una trama da sviluppare a quattro mani. Si tratta di esempi distanti e differenti fra loro, ma accomunati dalla amicale collaborazione fra uno scrittore e un fotografo. Come D'Annunzio e Michetti, che traggono entrambi, dagli scatti realizzati da quest'ultimo nella comune esplorazione abruzzese, grandi quadri (le tele del *Voto*, delle *Serpi* e degli *Storpi*) e grandi affreschi narrativi (alcune pagine del *Trionfo della morte* e della novella *Gli idolatri*); così a distanza di anni dallo stesso vagabondaggio visivo nella pianura Padana, dalle «applicazioni di uno sguardo allo stesso paesaggio» (p. 194) nasceranno il reportage fotografico *Il profilo delle nuvole* di Luigi Ghirri e i racconti di *Verso la foce* di Giani Celati. Fino ad arrivare al caso estremo ed irripetibile dell'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* del 1953, in cui Vittorini sembra voler addirittura «riscrivere» la trama del suo capolavoro attraverso il montaggio delle fotografie realizzate appositamente da Luigi Crocenzi sotto la sua attenta «regia» nel viaggio in Sicilia compiuto insieme.

A completare e confermare il valore degli affascinanti percorsi di lettura che si intrecciano nel volume, il repertorio bibliografico posto a chiusura, estremamente ampio ed esaustivo, si offre come un'ulteriore prova del valore di imprescindibile *baedeker* rappresentato da questo saggio per chiunque voglia incamminarsi sulla strada dei *racconti delle immagini* fotografiche.