



BEATRICE SELIGARDI

*Farsi paesaggio. Leggere la prosa fotoletteraria di Sabrina Ragucci accanto ad Antonella Anedda, Ingeborg Bachmann, Elizabeth Bishop, Anne Carson e Alix Cléo Roubaud**

In Sabrina Ragucci's most recent photo-literary and iconotextual prose, the female characters arrange themselves within the photographic and narrative diegeses, even stepping aside when they speak in the first-person singular. This is a process of progressive immersion in the landscape that is both sublime and documentary. In this article, we will explore how this 'stepping aside' manifests in Ragucci's recent publications, including *Nostro tempo animale* (2022), *La chiave di Miriam* (2022), *Camera galleggiante* (2023), *Miss G* (2024), and *Giochi d'acqua* (2025), alongside internal cross-references to the works of authors and artists such as Antonella Anedda, Anne Carson, Ingeborg Bachmann, Elisabeth Bishop, and Alix Cléo Roubaud.

Prologo

C'è una frase che compare in *Camera galleggiante* (2023) di Sabrina Ragucci che risuona in consonanza a un passo di *Effacement* di Simone Weil, citato da Anne Carson nel suo saggio lirico¹ *Decreation* (2005): «Se solo potessi vedere un paesaggio così com'è quando io non ci sono», recita il passo di Weil nella forma riportata da Carson.² In *Camera galleggiante*, una sorta di album fotografico seguito da un testo scritto apposto sul *recto* e sul *verso* della quarta di copertina, a un'artista vengono rivolte alcune domande da un'intervistatrice. A un certo punto l'artista dice: «quando io stessa ero diventata il luogo (devi immergerti nel paesaggio per essere fuori dall'immagine)».³ Astrarsi e astrarre (dal)la realtà è l'occupazione costante delle protagoniste delle più recenti prose fotoletterarie e iconotestuali⁴ di Ragucci, in cui i

personaggi femminili si dispongono nella diegesi narrativa e fotografica facendosi da parte anche quando pronunciano la fatidica prima persona singolare, in un processo di progressiva immersione, sublime e allo stesso tempo documentale,⁵ nel paesaggio. Cercheremo di capire in che modo questo ‘farsi da parte’ – per riprendere il titolo italiano dello scritto di Weil – si dispieghi nella fotoletteratura di Ragucci tanto sul piano della mimesi quanto su quello della diegesi attraverso parola e immagine, e lo faremo accompagnando l’analisi delle sue pubblicazioni più recenti – *Nostro tempo animale* (2022), *La chiave di Miriam* (2022), *Camera galleggiante* (2023), *Miss G* (2024) e *Giochi d’acqua* (2025)⁶ – ad alcuni attraversamenti interni alle opere di autrici e artiste – Antonella Anedda, Anne Carson, Ingeborg Bachmann, Elisabeth Bishop e Alix Cléo Roubaud – che, insieme a Ragucci, costituiscono, agli occhi di chi scrive, una costellazione possibile per una poetica del ‘farsi paesaggio’.

1. *Nature morte*

Nella sezione ‘Camminare’ ne *La vita dei dettagli* di Antonella Anedda, la narratrice attraversa la città di Arles con gli occhi colmi dei quadri di Van Gogh, che costantemente si sovrappongono alla realtà che le si palesa di fronte. Mentre osserva prima la notte che cala sul Rodano e poi l’interno del caffè che Van Gogh dipinse, la geometria calma del volume dei corpi e dello spazio circostante suscita alla voce narrante una riflessione che, come spesso accade nell’intero volume, è mediata da un ‘tu’ senza volto e senza nome – è lo stesso sguardo della narratrice, al quale lei decide di rivolgersi – che nomina l’espressione *still life*:

Still life, dici. In inglese nulla evoca la parola morte. Solo vita, ferma come acqua, ma non morta, silenziosa, tranquilla, in attesa. Conigli, fagiani, pesci sembrano ancora vivi. La natura morta non conosce la decomposizione. Gli animali sono bloccati nel loro essere cibo.⁷

Una vita bloccata, simile agli animali nelle nature morte o nelle tassistemie, è quella condotta da parte della protagonista di *Nostro tempo animale*, storia breve pubblicata da Corsiero nell’autunno del 2022 per il progetto di festival e residenza a Reggio Emilia ‘Welcome Stories – Questo albergo è una casa’.⁸ Il racconto non ha quasi una trama: una donna, il cui nome ci rimane sconosciuto, narra in prima persona alcuni piccoli fatti quotidiani, costellati da alcune riflessioni relative alla propria esistenza condotta in una casa che si trova in una indefinita campagna della Pianura Padana – solo verso il finale vediamo citate alcune località, come Cella e Cadè, non lontane da Reggio Emilia. Chi dice ‘io’ sembra guardare

il proprio esserci da una certa distanza, come di fronte a un principio di 'derealizzazione' attraverso cui il punto di vista massimamente soggettivo – quello di una voce narrante omodiegetica e autodiegetica – progressivamente si 'decrea'.

Il distanziamento da un accesso effettivo all'interiorità della protagonista è una prima forma del 'farsi paesaggio', che si manifesta primariamente in una serie di stilemi che mirano a un principio di esattezza dello sguardo. Sono frequenti gli elenchi, come quelli delle azioni compiute da chi dice 'io' espresse sempre al passato prossimo – azioni passate, dunque, che però hanno ancora effetto sul presente e che esprimono un'idea di iteratività duratura, una sorta di automatismo destinato a ripetersi con poche mutazioni:

Ho riparato il tetto, cambiato le tegole, i travetti; [...] ho cambiato gli infissi, imbiancato le pareti, sistemato il divano, rivestito le poltrone, spostato la panca all'esterno; ho salvato dalla discarica un orologio, un pugnale turco, una tovaglia di pizzo, una statuetta del falcone maltese e molte altre cose; ho cucito le tende per le finestre, anche se le tende non mi sono mai piaciute. E, infatti, poi le tende non le ho messe, nemmeno in bagno, bagno che affaccia sui campi appartenuti a mio padre.⁹

Una delle principali attività che occupa le giornate della protagonista è quella di collezionare oggetti privi di qualsivoglia plusvalore: non si tratta, infatti, di pezzi d'arte, bensì di ciò che compone la quotidianità della vita e che viene progressivamente archiviato ed esposto all'interno di un'improbabile *Wunderkammer* domestica, eco alle stanze del Museo della Città che la narratrice visita una volta alla settimana. Ancora gli elenchi servono a catalogare e documentare i molti oggetti presenti nell'abitazione condivisa con la madre malata, oggetti via via accumulati e nominati con precisione chirurgica nel loro essere desueti, residuali delle vite passate dei parenti e di ciò che resta di quella della narratrice:

Ho conservato libri, lampade, un ferro antico, una tovaglia di pizzo e una di cotone appartenuta a mia nonna che aveva vissuto le due guerre. [...] mia nonna era generosa e senza limiti: mi ha regalato soldi, tovaglie, una collezione di armi composta da quattro pugnali, tre pistole, due fucili. Ho conservato la piccola collezione chiedendomi in quale circostanza una di quelle armi sia stata utilizzata in passato [...]. Ho archiviato anche cose che non ho mai utilizzato: cristallerie, porcellane. Penso che alcuni oggetti inutili servano a tenere in vita parole come *cianfrusaglie*. Cianfrusaglia. Congerie di oggetti. Ammasso confuso.¹⁰

La riflessione sul concetto e la prassi dell'archivio è consustanziale al lavoro fotografico di Ragucci e alle sue prose fototestuali: in *Nostro tempo animale* essa viene messa in scena attraverso la rappresentazione di una

metamorfosi tematica e diegetica, con la protagonista che progressivamente diventa ciò che accumula, ovvero il paesaggio che lei si costruisce intorno a sé, con la consapevolezza che si tratta dell'unico modo per galleggiare e non sprofondare nel ricordo di un tempo del sé che ora è finito. La memoria traumatica – la paranoia della nonna, il rapporto difficile con la famiglia, la morte del padre, la conseguente difficoltà economica, la malattia della madre, la fragilità della casa che sorge vicino alla futura tangenziale – viene spazializzata in forme e motivi che ricordano da vicino quello che scrive Susan Sontag a proposito del carattere saturnino di Walter Benjamin in *Under the Sign of Saturn*. In generale, le protagoniste delle narrazioni di Ragucci possono essere lette alla luce del malinconico benjaminiano: «la memoria, la messa in scena del passato, trasforma il flusso degli eventi in *tableaux*»,¹¹ scrive Sontag, ed è esattamente quello che compie la narratrice di *Nostro tempo animale* attraverso la sua *Wunderkammer*, che lei stessa definisce «lo spazio in cui esporre pezzi ordinari della mia vita»,¹² secondo una trasformazione in 'natura morta' non solo degli oggetti, inanimati di per sé, ma anche degli animali, in questo caso vivi:

i vicini dicono che non si può andare avanti con questa storia bizzarra della mia casa e dell'accumulo di oggetti in giardino, le cose tracimano da dentro a fuori; gli abitanti non tollerano tutti quegli animali vivi che coabitano là attorno, pecore, galline, cavalli, daini, conigli e uccelli in perenne salvataggio.¹³

Anche se in movimento, tanto da indurre spavento nel vicinato, gli animali che popolano il dentro e il fuori della casa nella campagna padana sono fissati nel tempo congelato e sempre uguale in cui vive la narratrice, così simili alle creature tassidermizzate nelle sale del Museo della Città, ma anche a quelle descritte nell'ultima sezione della recente riedizione di *La vita dei dettagli* di Anedda, originariamente inserita all'interno di un testo intitolato *Décollectionner*. Si tratta di *Dettagli di bestie (XV-XVI sec.)*, un breve catalogo (o archivio? O collezione impossibile?) di particolari di animali all'interno di quadri di Giovanni Bellini, Carpaccio, Ludger tom Ring il Giovane, Cima da Conegliano, Pieter Brughel il Vecchio. Se la logica della mostrazione verbo-visiva del dettaglio segue quella di una 'depossessione'¹⁴ entro cui si iscrive l'intero *La vita dei dettagli* – i quadri non sono posseduti, di essi si serba solo il simulacro, il ricordo fatto immagine che è perdita del referente reale e suo sostituto, e per di più si tratta di immagini di dettagli, che rimandano alla totalità solo per via metonimica –, è pur vero che il gesto di creare un virtuale e personale *Bilderatlas* altro non è che un'ennesima strategia di spazializzazione fantasmatica tanto della memoria quanto della capacità che hanno i dettagli congelati di suscitare in noi l'enigma della narrazione. Un enigma, quest'ultimo, che sembra es-

sere ridotto da indizio a indice in entrambe le autrici: le brevissime ecfrasi di Anedda non immaginano una vita oltre il quadro per gli animali che l'autrice ritaglia con lo sguardo, capaci di muoversi solo nell'occhio della mente attraverso i collegamenti ad altri testi – quadri o poesie – che creano un senso taciuto, nascosto in analogie inesplicate, date solo come tali; gli animali nel testo di Ragucci vivono a fianco o insieme alla protagonista, ma non viene specificata una particolare affezione da parte di quest'ultima, e sembra piuttosto che la cura, il 'salvataggio', sia una forma diversa di catalogare e ordinare il reale in sostituzione della vita, un modo ulteriore per trasformarsi nel paesaggio.

Verso il finale, la narratrice pare sovrapporsi all'immagine di una lupa, il cui corpo, travolto in tangenziale da un'auto nei pressi di Reggio Emilia, si trasforma da soggetto a oggetto, diventando parte di una collezione sociale e individuale: come il corpo dell'animale viene collocato all'interno del Museo a seguito dell'investimento e della successiva tassidermia, così la narratrice si chiude all'interno della casa-Wunderkammer, e su di essa aleggia l'incidente che ha visto la morte del padre, caduto dal tetto, così come un rapporto distaccato con la famiglia d'origine – mentre ricorda alcuni momenti dell'infanzia, la protagonista si riferisce a «il padre», «la madre», «la sorella», dove l'uso dell'articolo determinativo in luogo dell'aggettivo possessivo funziona come meccanismo di distanziamento. Se non è allora il patto sociale, né quello familiare, a fornire un'ancora di salvezza, la risposta è da ricercare in quella natura pur attraversata da tangenziali e fragili architetture, anche se dovesse ripresentarsi nell'immagine residua di un unico albero che scompare nella nebbia, come quella che apre e chiude il racconto.

Si tratta di una piccola fotografia in formato verticale – molto simile a quello di certe contemporanee macchine fotografiche istantanee – in bianco e nero, al cui centro appare un albero dai rami spogli, probabilmente in un campo agricolo, lambito dalla nebbia. L'albero non viene mai nominato in quanto tale all'interno del racconto: funziona, invece, come la moderna allegoria baudelairiana e i suoi echi nelle rovine tanto



Fig. 1, S. Ragucci, da *Nostro tempo animale*, Corsiero, 2022, per gentile concessione dell'autrice

amate da Benjamin,¹⁵ come segno della fine della storia della protagonista e di 'quel mondo' nel quale, a tratti, era stata viva la protagonista, anche se mantenendosi sempre a debita distanza.

La fotografia dell'albero punteggia la narrazione per ben sette volte, chiudendola con l'impercettibile evanescenza del suo soggetto, che la bruma, di foto in foto, avvolge sempre di più, sino a farlo quasi scomparire. E insieme all'albero, scompare sempre di più anche l'io grammaticale che già nel corso del testo aveva cominciato a nascondersi nella voce altrui. Frasi ed elenchi sono spesso separati da una particolare punteggiatura, fatta in gran parte di virgole e punti e virgola che talvolta sembrano spalancare incisi, parentesi nelle quali cercare qualche traccia di soggettività rimasta. Ma anche quando la denotazione sembra lasciare spazio a momenti maggiormente introspettivi, questi sono spesso occupati da citazioni (da Jean-Luc Nancy, Joseph Conrad, Sam Shepard, Günther Anders) che potremmo quasi chiamare 'definitive': si tratta di sentenze, di riflessioni dal carattere universale che la narratrice scrive o impara a memoria o si ripete a mo' di un vero e proprio *pharmakon* per riempire il vuoto pneumatico della propria esistenza, senza tuttavia uscire dall'immobilità che incombe permanente sulle cose.

Nel bagno ho applicato un grande foglio opaco, su quel foglio trascrivo frasi di filosofi o di scrittori. Il 26 maggio ho trascritto: «L'esistenza non è da sacrificare e non la si può sacrificare. La si può solamente distruggere o condividere». (Jean-Luc Nancy). A volte ripeto a memoria una parte della citazione, distruggere o condividere, distruggere o condividere, distruggere o condividere, e quel piccolo esercizio di memoria mi consente di non smettere di conservare, di accudire mia madre, gli animali, la casa.¹⁶

Tornano alla mente le parole di Anne Carson nel saggio *Foam*, in cui discute la tecnica della citazione nel saggio *Sul Sublime* di Longino, che altro non è che «un cumulo di citazioni» dall'effetto «elettrizzante», perché nel loro essere eco di un'altra voce consentono, a chi ascolta, di impossessarsene, di partecipare di quello stesso movimento della mente immergendo il sé in un 'io' differente,¹⁷ eppure mantenendosi sempre a una certa distanza – la citazione in quanto tale è sempre ben delimitata nello spazio del testo. Immersione e distanza dalla vita: è quello che compie anche la protagonista di *Nostro tempo animale*, che nel finale perde i propri confini diegetici per diventare «la cosa sgraziata», la lupa investita e resa oggetto osservabile, ed ecco che l'io si trasforma in un 'noi', una prima persona plurale che è un'altra forma di 'farsi paesaggio', insieme alla scelta di soggetti che siano progressivamente non più persone o animali, ma 'cose' – «le notizie», «macerie e degrado», «la rovina casuale», «le case». È come se ci trovassimo di fronte all'adattamento, in scrittura, ancora di quella «natura morta», o *still life* che forse riesce ancor meglio a racchiudere una tensione

fortissima fra stasi e movimento palpabile nel racconto di Ragucci, che in fin dei conti è lo iato costante entro cui si colloca anche il noema fotografico.¹⁸

2. Mappe

Due citazioni. La prima: «Comprendere qualcosa significa comprenderne la topografia, sapere come tracciarne la mappa. E come smarrirsi».¹⁹ La seconda, a brandelli: «Land lies in water; it is shadowed green./ [...] Mapped waters are more quiet than the land is, / lending the land their waves own conformation».²⁰ La frase di Susan Sontag a proposito della malinconia in Benjamin e i versi sparsi tratti dalla poesia *The Map* di Elizabeth Bishop evocano un movimento che avviene nella stasi: osservare una mappa è un'azione quasi impercettibile, che si fa solo con gli occhi, eppure tanto basta per compiere un gesto di perdita di sé nel momento stesso in cui si attraversa l'«io» non come soggettività, bensì come paesaggio. È quello che accade in due testi intimamente legati fra loro come *La chiave di Miriam*/*Miriam's Key* e *Camera galleggiante* di Ragucci, che scopriamo, leggendo *Giochi d'acqua*, essere in realtà parte di un progetto più ampio che l'autrice porta avanti, in maniera nascosta e in gran parte non pubblicata, da molti anni, con protagonista Miriam. Sembra di sentir risuonare quanto detto in un'intervista a Ragucci a cura di Ludovica Lodi,²¹ in cui si parla di *Luogo eventuale*, un'opera verbo-visiva in fieri dal 1990 che è un contrappunto all'omonimo testo di Ingeborg Bachmann. Ancora Bachmann ritorna come riferimento intertestuale in *Un orlo, un punto, un bordo* (2011) di Ragucci,²² che possiamo interpretare come avatesto delle due foto-prose più recenti: la serie fotografica, scattata nell'Ospedale di Correggio all'interno delle ricerche per Linea di Confine, accosta ai ritratti di chi lavora (o vive) in ospedale altre immagini tratte dai libri – un disegno anatomico, una pagina da un romanzo di Thomas Bernhard,²³ un catalogo o libro di storia in cui si intravede la foto color seppia di un ospedale. La spazializzazione che corrisponde al «farsi paesaggio» è una risposta a uno stare in bilico esplorato da Bachmann e da Ragucci in maniera letterale e metaforica, fra Berlino e il deserto, fra la camera da letto e quella di ospedale, fra la regione dei sani e la regione dei malati, un confine cui appartengono gli «io» di Bachmann e il personaggio di Miriam. In *Luogo eventuale* (*Ein Ort für Zufälle*) di Bachmann,²⁴ a un certo punto viene nominata una stanza d'ospedale, dalla quale si sentono gli aerei passare e dove la finestra e il balcone fungono da soglia verso un mondo che ha qualcosa di apocalittico e grottesco insieme. Nel passaggio dalle varie redazioni al testo pubblicato osserviamo l'«io» di chi narra farsi progressivamente da parte: da una serie di riflessioni soggettive che contrappongono Berlino e il deserto – dove è il

secondo a svolgere una funzione positiva di luogo utopico e assoluto, in cui è possibile sperimentare un altrove che è anche lo spazio della letteratura²⁵ – si passa a una dimensione sempre più impersonale, dove il soggetto pare eclissarsi in una dimensione che è estatica e terrificata al tempo stesso, e in cui si avverte il bilico dello stato di malattia cui partecipa anche la Miriam di Ragucci, che dalla sua stanza d'ospedale sente il frastuono degli elicotteri.

La chiave di Miriam/Miriam's Key è un iconotesto apparso sul n. 8 (fall/winter 2022/23) della rivista *Archivio*. Il racconto appartiene alla sezione 'Fiction Exquis', che prende spunto dal gioco surrealista *cadavre exquis*: all'autore/autrice viene mandata un'e-mail con allegati i materiali d'archivio del numero senza alcun altro strumento di supporto (spiegazioni, origine dei documenti, interviste che appariranno nel numero ecc.). Il risultato è «a falsification of the documentary reality, rewriting history in a certain sense», come recita la didascalia nella rivista. La lettura del racconto, per le lettrici e i lettori italiani, avviene all'insegna di un movimento differito tra le due versioni linguistiche della *short story*. *Archivio* ha una natura bilingue: nel corpo principale della rivista, che contiene tutti gli apparati iconografici e che presenta uno studio attento del *layout* fra la componente verbale e quella visiva, i testi sono integralmente tradotti in inglese; nel risvolto di copertina in chiusura è accluso un inserto a parte, esclusivamente testuale e in bianco e nero, che riporta i testi originali in italiano. *Miriam's Key* si presenta come iconotesto, in cui il ritmo delle pagine scritte viene spezzato da alcune immagini tratte dall'Archivio Crepax che si riferiscono a *La battaglia di Waterloo*, un gioco da tavolo incluso in un inserto di «Linus» del 1965, così come dall'indicazione, nell'intertesto del racconto, di un codice alfa-numerico che rimanda a ulteriori materiali d'archivio consultabili solo a pagine di distanza – principalmente alcune copertine di numeri della rivista *Tempo medico*. La versione in italiano, *La chiave di Miriam*, non presenta invece alcuna immagine incorporata, restituendo la probabile natura più foto- o icono-letteraria, che non strettamente iconotestuale, con cui l'autrice ha concepito il racconto.²⁶

La chiave di Miriam ha per protagonista una donna sospesa che si paragona allo strato fluttuante di banchisa sopra i mari antartici. Miriam oscilla, infatti, tra la propria casa e la camera da letto di un ospedale, dove viene sottoposta a cure chemioterapiche. La maggior parte del racconto è narrata da una voce extra-diegetica a focalizzazione variabile: ora sembra assumere il punto di vista di Miriam in inserti di discorso indiretto libero, oppure in alcune citazioni dal diario della protagonista, in cui viene adottata la prima persona singolare; ora pare formulare considerazioni di carattere generale – quelle frasi 'definitive' già ricordate a proposito di *Nostro tempo animale*, che 'definiscono' e sembrano 'finire', cioè esaurire, il senso – che è tuttavia difficile capire se attribuire a chi narra o al perso-

naggio; ora utilizza, invece, la prima persona plurale, o si rivolge a Miriam ponendole delle domande, quasi si trattasse di un coro greco che osserva il dramma da una certa distanza.

Il corpo di Miriam è fatto del paesaggio di una località non meglio precisata del Nord Italia: vengono nominati l'acqua e l'aria delle tangenziali, i fertilizzanti e i pesticidi, i metalli e i campi agricoli. Ma soprattutto ci sono le mappe dell'Antartide, osservata su un mappando d'infanzia e resa parola attraverso alcuni articoli scientifici che Miriam legge nello spazio sospeso della sua convalescenza. L'uso del lessico documentale per descrivere i passaggi di stato dell'acqua, per indicare la nomenclatura delle nuvole o i nomi che servono per decifrare le mappe, sembra costruire sulla pagina un bordo ulteriore, delimitando uno spazio di esattezza laddove i confini del corpo si fanno più fragili, porosi e permeabili da parte di un bianco a diverse gradazioni – il colore della neve contaminata dalle microplastiche di cui legge Miriam, quello del vapore acqueo della nebbia mattutina o degli scarichi di una fabbrica di tortellini. «Forse per riuscire a intravedere il mondo, traballante tra simboli e significati, bisognerebbe coltivare l'arte di prendere le cose alla lettera»²⁷, dice la voce narrante, e 'le cose alla lettera' sembrano un po' anche le mappe apposte sul mappamondo che Miriam guarda «per scoprire che esiste un altro punto di vista non lontano da quello in cui crediamo di stare»:²⁸ per «smarrirsi», come direbbe Sontag.

Il senso di svuotamento, ma anche di aderenza alla cosa in sé, che si prova di fronte a una mappa è al centro della citata poesia di Elizabeth Bishop: *The Map* è una meditazione aptica eppure distante sull'osservazione di un luogo a partire dalla posizione privilegiata di chi guarda un atlante – o un mappamondo – e lo può toccare, esattamente come Miriam afferra il mappamondo e lo capovolge «solo per scoprire che si vive in uno spazio finito e senza via d'uscita»:²⁹ «The peninsulas take the water between thumb and finger/ like women feeling the smoothness of yard-goods».³⁰ Ma la mappa diventa anche una variazione della natura morta, nel momento in cui «we can stroke those lovely bays,/ under a glass as if they were to blossom,/ or as if to provide a clean cage for an invisible fish».³¹ «Vivo ormai in scatole di vetri rigati e attraverso solo spazi scolpiti in blocchi di cemento, agghindati da leggere tende identiche, in bianco è ovunque»,³² scrive Miriam nel suo diario, e sembra allora che il corpo si trasformi in mappa, che le mappe di un atlante e che i disegni anatomici possano coincidere nell'isolare la vita sotto vetro. Tornano alla mente alcune fotografie di Francesca Woodman, artista amata da Ragucci, in cui la fotografa si autoritrae all'interno di teche di vetro, eco inequivocabile della visione delle Veneri anatomiche – veri e propri paesaggi scoperchiati dell'interno del corpo – che Woodman aveva visto e fotografato al museo della Specola di Firenze.³³ La coincidenza fra mappa del luogo e mappa del corpo è ulteriormente insistita negli intertesti d'archivio inseriti nella versione in inglese:

si tratta di tre copertine – provenienti dall'archivio di Guido Crepax – della rivista *Tempo Medico* (1963, 1967, 1968): osserviamo un vortice porpora nel quale occhi e coclee vengono risucchiate dal microscopio di un otorinolaringoiatra, un'infermiera che conficca (o estrae?) dei bastoncini da un paziente, e infine il volto di Luigi Cavalli-Sforza che si staglia su una mappa del Congo. Paesaggio interiore ed esteriore si confondono in una sospensione nella quale il corpo appare distante e vicino al tempo stesso, proprio come accade per i luoghi disegnati sull'atlante.

Nel procedimento del 'farsi paesaggio', mappa e *still life* sembrano coincidere. Ce lo dice anche Antonella Anedda, lettrice accanita di Elizabeth Bishop, in due passi, rispettivamente, di *La vita dei dettagli* e *Isolatria* (2014), insolita guida turistica dell'arcipelago della Maddalena che in realtà è piuttosto un saggio lirico sul modo di rapportarsi ai luoghi fra prossimità e distanza:

Sulla mappa le rovine sono indicate con tre punti a triangolo. Né crolli, né urla, sulla mappa regna il silenzio. È vero: i cartografi sono più delicati degli storici.³⁴

Le mappe sono silenziose e per me una delle poesie più belle del Novecento è *The Map* di Elizabeth Bishop. Inizia con una descrizione e finisce con uno dei pensieri più quietamente eversivi della sua poesia, sempre quietamente eversiva. «Topography displays no favorites; North's as near as West. / More delicate than the historians' are the map-makers' colors». Sì, i colori dei topografi sono più delicati di quelli degli storici, la topografia è imparziale. Ci sono confini senza sangue, prati senza cadaveri. Il tempo atmosferico non esiste. La carta geografica non viene turbata da nulla, non scende la neve, non soffiano le tempeste, i mari sono senza onde.³⁵

Un'altra lettrice di Elizabeth Bishop è stata Alix Cléo Roubaud, doppio talento tra fotografia e scrittura che, poco prima della morte avvenuta nel gennaio del 1983 a soli trentun anni, tradusse in francese alcuni componimenti della poeta statunitense.³⁶ C'è una sottile rete di analogie che lega tre figure di autrici così affini nel loro mettere a testo il rapporto fra mappa, corpo, riflessione metatestuale sulla parola e sull'immagine e, nel caso di Roubaud e Ragucci, anche tematizzazione della malattia. Le tre poesie di Bishop tratte dalla raccolta del 1976 tradotte da Alix Cléo Roubaud in collaborazione con Claude Mouchard sono *Night City*, *The Moose* e *12 'o clock news*.³⁷ In *The Moose* l'apparizione di un alce che blocca temporaneamente il passaggio di un autobus è vissuta da parte dell'io lirico come un momento epifanico che distoglie non solo dal sé, ma anche da un asfittico consesso umano che sembra trovare salvezza solo in un recupero della *wilderness*, in maniera non dissimile da quanto abbiamo visto in *Nostro tempo animale*. Ma sono soprattutto *Night City* e *12 'o clock news* a ribadire la centralità della mappa come dispositivo prima di comprensione

e poi di perdita dei confini dell'io, in una sovraimpressione fra esterno e interno, fra luogo e interiorità, fra spazio geografico e spazio metatestuale della scrittura e della composizione dell'immagine. *Night City* è una visione aerea – «from the plane» recita il sottotitolo, evocando lo stesso punto di vista panoramico della mappa – di una città notturna che assume le sembianze di un corpo vivo, la cui rete di strade e luci diventa sangue e materia vivente. In *12 'o clock news* lo spazio della scrittura – la lampada, la scrivania, la macchina da scrivere, i fogli dattiloscritti, la bottiglietta dell'inchiostro – si trasforma in un paesaggio osservato nuovamente da una visione che è aerea e topografica, dove si parla di terreni, di dirupi, scarpate e campi di bianco o nero. Questo procedimento di spazializzazione è condiviso anche da Alix Cléo Roubaud nella sua più famosa opera fotografica – la serie verbo-visiva *Si quelque chose noir* – e nel suo *Journal 1979-1983*, in cui la meditazione sulla malattia³⁸ si fa luogo in riflessioni sullo statuto della fotografia e in cui chi dice 'io' si guarda dall'esterno, distanziandosi in brevi narrazioni in terza persona come quella che segue, dove è la stessa prassi traduttiva a essere accostata al bisogno del documento come spazio al contempo di chiarezza e di svanimento – qui il documento è il discorso scientifico evocato nelle righe precedenti e ripreso nella definizione delle nuvole:

clarté, parler de clarté sur les nuages: conjurer un mythe, enlever un voile: faire du voilant de dévoilé, de l'invisible un objet classé, de l'informé les forms-

Klee (Diaries, p.198): «To emphasize only the beautiful seems to me like a mathematical system that only concerns itself with positive numbers.»

Elle était exasperée, en fin de journée, d'avoir consenti à la règle d'autrui. et cependant, c'était son idée à elle. mais allaient-ils pouvoir se compléter, comme pour la traduction de poèmes, ou bien rivaliser, ou encore allait-elle démissionner comme d'habitude, la moitié du travail fait? (cependant elle tâchait d'améliorer son écriture).³⁹

Se nel *Journal* di Roubaud la terza persona singolare irrompe in maniera defamiliarizzante nel patto autobiografico, in *La chiave di Miriam* si verifica il contrario: sono le pagine del diario della protagonista a spezzare il continuum di una voce narrante che commenta la trama del destino di Miriam come potrebbe fare un autore o un'autrice coi suoi personaggi. Nei lacerti di diario, che distinguiamo per il carattere diverso con cui appare nello spazio del testo, osserviamo Miriam farsi protagonista e allo stesso tempo lettrice del suo paesaggio. In passaggi dal forte carattere metafinzionale e autoriflessivo, la voce narrante rende visibile il modo in cui Miriam fa i conti con il distanziamento da sé, che passa attraverso l'atto della scrittura come gesto del suo stesso 'farsi paesaggio':

Allora, Miriam, cos'è uno stato d'animo? A volte Miriam è vista, a volte Miriam è spettatrice. La cornice della finestra soleggiata è composta di tutti gli elementi necessari a un'inquadratura. [...] Sagome evanescenti traspaiono dalle nuvole, proprio come in questo momento le nuvole determinano lo stato d'animo di chi legge, cambiando la percezione della pagina e, parola dopo parola, la lettrice Miriam evapora anch'essa in una nuvola grigia, diviene nuvolaglia, assiste insieme all'addensarsi di paesaggi incongrui. Miriam risponde alla natura del suo stato d'animo stabilendo che la protagonista resterà convalescente, un passo nella malattia, uno fuori.

Le fa eco la voce di Miriam in prima persona, che si osserva mentre sta sull'orlo del sonno e della veglia, come se fosse una prova generale o una messa in scena della propria morte:

Mentre dormivo, senza rendermene conto, il corpo ha avuto un soprassalto che escludeva ogni mia volontà. Il corpo si è sollevato dal materasso, poi non ho più saputo se atterravo nella vita o nella morte, ma ho sentito un grosso peso sullo sterno, il peso sullo sterno è stato lo spavento, non la morte. Sono sgusciata dal sonno e con me tutte le immagini e i suoni della stanza sono precipitati dal dormiveglia al corpo disteso sul letto. [...] Un'incertezza fluttuava tutto intorno al corpo fino alla superficie della pelle, senza alcuna distanza da quella me stessa distesa sul letto e lo spazio intorno. Quel brusco soprassalto mi ha riportata indietro a ciò che mi sembrava di conoscere. Sono stata avvolta dal suono della pioggia, e questo è dipeso dalle finestre.

Miriam oscilla fra soggetto e oggetto della visione, fra l'essere un luogo depositario della sua esperienza intima e il trasformarsi in un documento all'interno di quella «scatola dai vetri rigati» che abbiamo prima accostato alla teca di un animale tassidermizzato, ma nella quale possiamo intravedere la somiglianza al dispositivo fotografico (e mortifero) messo in atto da Alix Cléo Roubaud in *Si quelque chose noir*. La serie fotografica, di cui è stata recentemente riscoperta anche una più ampia componente testuale,⁴⁰ nasce come *photo-haiku* dal titolo originario *Rakki tai*, una particolare forma poetica giapponese che serviva a scacciare i demoni interiori. Lungo 17 fotografie, accompagnate ciascuna da tre frasi (in cui compare una delle parole che compone la frase «si quelque chose noir») che si riferiscono metariflessivamente alla scena che stiamo osservando, si dispone una drammatizzazione della propria morte, in cui il corpo della fotografa, moltiplicato e fantasmaticizzato, è inquadrato dalla luce che proviene da una finestra (che funziona come un obiettivo fotografico), da cui emerge progressivamente l'immagine di una sé bambina. Anche per la Miriam di Ragucci la finestra funziona come un dispositivo ottico che lascia filtrare la luce – e il mondo esterno – all'interno della *camera obscura* nella quale si ritrova confinata. Non a caso, mentre Miriam si trova nel letto di ospedale,

si dice che «il mondo esterno non è scontato, è la scenografia dalla quale emerge il melodramma personale, il melodramma personale che diventa collettivo quando esce dalla stanza galleggiante».⁴¹

La «stanza galleggiante» evoca immediatamente il titolo di *Camera galleggiante*, uscito nel 2023 in tiratura limitata per Editrice Quinlan, in cui si passa dall'inquadratura della stanza a quella dell'obiettivo fotografico – adombrando i due significati della parola 'camera' già sottesi in *La chiave di Miriam*. Impaginata in un formato 20 x 24 cm che dà anche il nome alla collana, *Camera galleggiante* si compone di una serie fotografica e di un testo finale stampato sulla terza e quarta di copertina intitolato *Epilogo (a onta del turbinoso rimescolio)*. In *Giochi d'acqua* Ragucci scrive che la protagonista di *Camera galleggiante* è sempre Miriam, ma per chi conosce l'autrice e il suo volto è evidente che all'opera c'è un procedimento meta- e auto-finzionale: tra le immagini raccolte, spiccano quelle che ritraggono proprio Ragucci e che possiamo suddividere in due macrogruppi. Ci sono i ritratti dell'autrice bambina mentre sta in posa in un giardino – forse quello di una casa al mare – oppure colta mentre nuota con una riconoscibile cuffietta gialla.

E poi ce ne sono altri di una Ragucci più adulta che hanno tutta l'aria di essere degli autoritratti per il modo particolare in cui lo sguardo cerca sé stesso: una giovane donna ci guarda da un formato fototessera – lo sfondo neutro, di un bianco abbacinante – oppure ci osserva al di là degli occhiali da nuoto, vestita con una tuta da sub. Ma ci sono anche gli autoritratti della malattia, di un corpo che muta e che si fa documento esterno di quello che accade all'interno.



Fig. 2, S. Ragucci, da *Camera galleggiante*, Quinlan, 2023, per gentile concessione dell'autrice

Ce ne sono diversi, di documenti, nelle restanti immagini, come lettere in inglese, alcune reliquie del famigerato granchio blu trovate sulla spiaggia, ma anche le stesse mappe corporee, tratte da qualche libro scientifico, che erano appartenute a *Un orlo, un punto, un bordo*, come anche la mede-

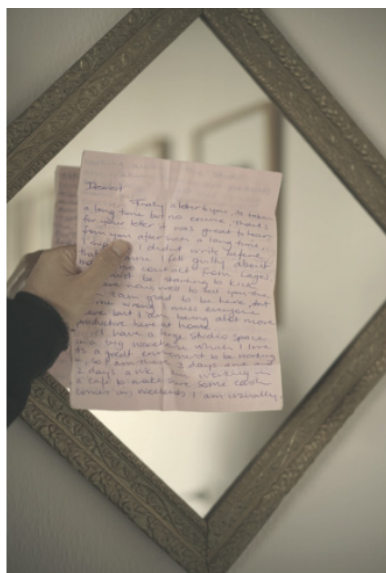


Fig. 3, S. Ragucci, da *Camera galleggiante*, Quinlan, 2023, per gentile concessione dell'autrice

sima pagina di *Respiro* di Bernhard che fa eco alle stanze di ospedale ricordate da Bachmann in *Ein Ort für Zufälle*.

Nell'osservare quello che a prima vista appare un album enigmatico, dagli accostamenti incongrui forieri di una grammatica inconoscibile, tornano alla mente di nuovo alcune parole dalla *Chiave di Miriam*, in cui la voce narrante eterodiegetica commenta le frasi del diario della protagonista:

Una vita non corrisponde a un album di fotografie

sparse, e un album di fotografie sparse può sempre finire a casa di una sconosciuta, che ricostruirà una vera vita in una vita falsa, trasformando la realtà nel suo romanzo. Possiamo lasciare a qualcun altro il potere di falsificare la nostra vita?⁴²

Il bilico tra i paradigmi della documentalità e della mimesi – quest'ultima imbricata com'è alla finzione – emerge profondamente in *Epilogo (a onta del turbinoso rimescolio)*: si tratta di un dialogo ora diretto ora riportato (ma le virgolette sono sempre assenti) fra l'artista e l'intervistatrice, personaggi senza nome contraddistinti da quell'uso particolare dell'articolo determinativo già apprezzabile in *Nostro tempo animale*. L'una interroga l'altra sull'astrazione dalla e della realtà, su come 'derealizzarsi', o forse potremmo dire, sulla scorta anche di Anne Carson, di 'decrearsi'. La risposta è di nuovo il paesaggio, perché «pare che la personalità emerga dalla differenza tra il luogo così com'è e il luogo come lei lo riferisce».⁴³ Dirsi davvero è dire il paesaggio, perché quando ci si prova a dire altrimenti, allora si incorre sempre e comunque in una menzogna del sé senza invenzione. Così, anche l'ipotesi dell'artista di fare un film autobiografico a partire dal punto di vista di una testimone oculare della sua vita svanisce nell'inattendibilità della narrazione, nel segno di una matita che trasforma la punta delle dita del soggetto nell'oggetto stesso della scrittura:

L'artista ha considerato l'idea di concepire un film autobiografico raccontato dal punto di vista di una testimone oculare della sua vita. Prima di alzarsi, ha sollevato il quaderno lasciato a fianco del letto con una matita: una piccola matita quasi consumata, scrivere solo in matita lascia sottintendere la possibilità di cancellarsi. Si è sollevata e sebbene fuori ci fosse la luce,

ha acceso la lampadina posata sul comodino di vetro grezzo, un cilindro opaco e rosa, un oggetto che sembra contenere acqua per effetto del vetro. L'artista [...] ha aperto il quaderno, sfilato la matita e scritto. [...]

Preferirei non ascoltare quello che gli altri hanno da dire su di me. Forse è per questo motivo che non ho ancora fatto un film autobiografico, raccontato dal punto di vista di una testimone oculare della mia vita.⁴⁴

Lo sdoppiamento diegetico fra 'io' e 'lei', fra prima e terza persona singolare, è una strategia per 'mettersi in abisso': qui la figura retorica della *mise-en-abyme* sembra farsi letterale – ricordiamo il monito sul prendere le cose alla lettera in *La chiave di Miriam* – perché *Camera galleggiante*, oltre a presentare momenti come questo di sconfinamento metariflessivo, è anche pervaso da immagini d'acqua – Miriam/Ragucci che nuota, che si immerge, ma anche fotografie dell'acqua del mare – nelle quali il soggetto si in-forma per diventare sempre più informe – nelle ultime due immagini il volto di Miriam/Ragucci diventa una lampada tonda di cui rimane solamente l'alone. Proprio come *Si quelque chose noir* di Alix Cléo Roubaud, in cui l'immersione del corpo nel buio e nella luce della stanza/camera oscura fa dire che «nulle image n'est projetable qu'à la faveur du **noir**, dont on ne sait si c'est l'écran qui supporte l'image ou le vide qui l'abolit»⁴⁵ e in cui risuonano le parole del *Journal* «je ne sais vraiment pas si la mort est un écran sur lequel je projette et rejoue le film de ma vie, ou alors l'image qui me cache le fait que je suis en vie»,⁴⁶ così *Camera galleggiante* sembra in fin dei conti realizzare, nella staticità del *film* fotografico, il paradossale progetto stesso dell'artista, immersa questa volta nell'acqua e nel bianco.

3. Immersioni

Miss G, ultimo testo pubblicato in volume da Ragucci nel 2024 per Tic Edizioni, presenta al suo interno un'unica immagine fotografica, apposta a chiusura del volume. Da una distesa d'acqua spunta la testa di una donna, di cui non vediamo il volto: della figura che ci volta le spalle emergono solo il cappello – di paglia, a tesa larga e ornato di un fiocco – e un ritaglio della spallina del costume sulla schiena. È un'immagine di immersione e di acqua, anche se né l'una né l'altra vengono tematizzate direttamente all'interno della narrazione.

Piuttosto, la fotografia funziona da contrappunto all'epigrafe di apertura, che è una citazione della fotografa Claude Cahun: «Sotto la maschera un'altra maschera. Non finirò mai di rimuovere tutti questi differenti volti». Di chi è allora l'identità che si cela dietro la maschera? E cosa significa il gesto di farsi vedere solo di schiena? *Miss G* è un testo che prova a riflettere



Fig. 4, S. Ragucci, da *Miss G*, Tic Edizioni, 2024, per gentile concessione dell'autrice

su cosa rimanga del rapporto fra soggetto e paesaggio quando sia il primo che il secondo sono stati ormai sostituiti dalle loro immagini. In tre parti e in una prosa dall'andamento poetico che si potrebbe inscrivere nel genere del saggio lirico contemporaneo, tre maschere occupano lo spazio dello stesso corpo, ma non sono la stessa persona: si tratta di Greta Lovisa Gustafsson, Miss G alias Greta Garbo e infine Harriet Brown.

La prima è un'adolescente sottoproletaria svedese, nata nel 1905 nel quartiere Södermalm di Stoccolma, dove ora un busto in onore di Greta Garbo adorna la facciata di una casa che non è la sua casa natale, demolita nel 1976. Greta occupa soprattutto le pagine finali del volume, nella parte denominata *Tre*, in cui si affastellano le varie versioni di quella che dovrebbe essere la sintesi della sua 'vera' vita: «Allora si è detto che Greta Lovisa Gustafsson, Miss G alias Greta Garbo e infine Harriet Brown» si ripete, iterativamente, all'inizio di quasi tutti i paragrafi che si succedono nel riportare le ipotesi, i pareri, le invenzioni che sono state approntate dalla forza impersonale del capitale della Ditta – ovvero Hollywood – e dell'industria massmediatica circostante.

La parte *Due*, che occupa il cuore della narrazione e la maggior parte del libro, è il monologo di Miss G, o meglio è il monologo del coro delle sue immagini. Miss G – che non a caso in un punto viene sciolto alternativamente in «Missin G» – è un insieme di immagini bidimensionali, è il coro del corpo dell'attrice che è diventato un tutt'uno con le sue interpretazioni

femminili, è la prima persona plurale di tutti quegli aggettivi – «sensuali, spirituali, mistiche, sofisticate, sdegnose, superiori, ma sotto la superficie, calde e femminili»⁴⁷ – attraverso cui il Capitale del cinema ha trasformato Greta Gustafsson in Greta Garbo. «Noi siamo nate nel presente come una qualsiasi immagine che diventa passato all'istante»,⁴⁸ dicono le immagini, che paiono definirsi fuori dal tempo, ma che di fatto ci dicono di un tempo che ormai non esiste più. Eppure, non c'è alcuna nostalgia nel ripercorrere la parabola della metamorfosi da una Greta all'altra. I meccanismi cinici e terribili della Ditta nel gestire, manipolare, imporre le immagini al posto della persona vengono riportati nella loro spietatezza, mettendo a nudo l'economia capitalistica di sfruttamento di un corpo femminile giovane scelto per la sua capacità di «ipnotizzare», e non di svegliare, il pubblico, producendo desiderio sessuale nello spettatore e desiderio di emulazione nella spettatrice. L'insistenza sui motivi della magrezza, della dieta, dell'esercizio fisico per mantenersi all'interno di standard prestabiliti, così come sul rischio sempre manifesto dello sfruttamento sessuale da parte di registi o attori, è un'accusa che proviene comunque da una certa distanza:

Siamo un riassunto di vita scaturita da un po' di menzogna e da un po' di verità. Immagine e parola. Appelliamoci soltanto alla grammatica esteriore della superficie bidimensionale. Per esempio, nell'impossibilità di vivere il dolore di un'immagine, si può osservare divinità che in quanto divinità siano inadatte a sentire un dolore vero.⁴⁹

Sì, noi siamo *le fondatrici di un ordine religioso chiamato cinema*, rappresentiamo la fine di ogni autentico sentimento: siamo figure, proiezioni che non si possono né raggiungere né abbandonare; crediamo nel denaro, il denaro esiste come la pietra lungo la via, la nuvola nel cielo, la voce della radio nella stanza.⁵⁰

Noi esistiamo solo per *un che di vero* da elargire qua e là, noi esistiamo dopo la realtà. Siamo state lavate e asciugate e stirate. Diventare un mito è il lavoro.⁵¹

A pronunciare queste parole non è Greta ma sono le sue immagini, e questo non va dimenticato mai mentre si legge *Miss G*, nemmeno quando si legge nell'uso del corpo dell'attrice da parte della Ditta anche una contraddittoria possibilità di emancipazione. Greta Gustafsson era infatti una commessa in un grande magazzino, con un padre dedito all'alcolismo e una situazione economica di profonda povertà. La trasformazione in Miss G è un riscatto sociale che si manifesta, progressivamente, anche nella possibilità di dire no: no alle avances di alcuni colleghi, no ad alcune parti da recitare, no agli autografi e alle interviste. La sottrazione dell'esserci come immagine diventa allora l'unica arma possibile. E qui sta la seconda metamorfosi: da Miss G si passa ad Harriet Brown, lo pseudonimo sotto

cui l'attrice vivrà gli ultimi decenni della sua vita, camuffandosi in impermeabili e cappelli, dedita allo shopping e al culto di ciò che è stato nel proprio appartamento newyorchese, perché «non è facile essere un'immagine ventiquattro ore al giorno, tutti i giorni», ma «a volte non è nemmeno facile smettere di esserlo».⁵²

Ripercorrendo *Miss G* al contrario, troviamo in apertura, nella parte denominata *Uno*, un'istanza narrativa diversa: non c'è ancora il monologo di quel 'noi' delle «sirene o antenate, [...] immagini inconciliate, costrette all'esilio»,⁵³ bensì un 'noi' impersonale che si imbatte in uno specchio che raccoglie il *Requiem per le immagini*. Ed è qui che si palesano figure verbali acquatiche a riportare di fronte agli occhi quello che sembra un post-paesaggio:

La traccia dell'uomo sulla terra è qui e ci consola, come quando il tramonto si riflette nell'acqua. La traccia dell'uomo sulla terra è qui e ci consola, come quando il buio si riflette nell'acqua e ci spaventa. [...] Secondo Leon Battista Alberti si ha un'immagine, *simulacrum*, quando si è in presenza di un artificio. Uno scorcio di natura porta in sé la traccia dell'intervento umano, ecco soddisfatto il concetto di somiglianza. La traccia non è la cosa, tanto quanto il salto non è più il cavallo. [...] Nel *Requiem per un Eden*, ammiriamo la pioggia color magenta in una primavera occidentale.⁵⁴

Il paesaggio è ora «una sequenza di cimeli», spettri dell'immaginario collettivo di cui lo specchio/schermo cinematografico si fa luogo di deposito ma anche stimolatore di fantasmagorie. L'acqua è una superficie di riflessione, uno dei luoghi in cui si producono le immagini, ma anche dove le immagini possono immergersi e scomparire per sottrarsi alla nostra visione. L'impermanenza dell'acqua – e delle immagini – è al centro di *Giochi d'acqua* (saggio lirico pubblicato sulla rivista «L'Ulisse» nel 2025), che si apparenta alla prima sezione di *Miss G* in maniera stringente nel suo abbinare una meditazione apocalittica – alla luce anche della crisi climatica, in cui il ruolo dell'acqua risulta centrale – a una metariflessione sull'immagine, verbale e fotografica, e sulla sua temporalità attraverso, nuovamente, Miriam, «che salta – senza sapere nuotare e senza braccioli – dal trampolino: ecco ciò che non poteva accadere una seconda volta»⁵⁵, e che la macchina fotografica del padre non ha potuto documentare. In *Giochi d'acqua* Ragucci fa riferimento a un'artista, Roni Horn, su cui ha anche riflettuto Antonella Anedda a proposito della consonanza con alcuni procedimenti di dissolvenza nell'opera di Anne Carson.⁵⁶ Sia Ragucci che Anedda citano l'opera di Horn *Still Water*, una serie di immagini fotografiche del Tamigi costellate di piccolissimi numeri che si rivelano essere i riferimenti ad alcune note a piè di pagina, in cui l'artista riporta pensieri sull'acqua, citazioni e notizie su chi è morto buttandosi nel fiume.⁵⁷ Se nel «buio [che] si riflette nell'acqua e ci spaventa» in *Miss G* possiamo percepire una conso-

nanza all'oggetto tragico di Horn, che nel monologo *Saying the Water* parla anche di «black water»,⁵⁸ in *Giochi d'acqua* viene fatta menzione anche di un'altra opera di Horn, intitolata *Rings of Lispector*:⁵⁹

Scrivo al fluire delle parole, così Clarice Lispector. Ad *Agua Viva* di Clarice Lispector, Roni Horn ha dedicato *Rings of Lispector*. Frasi in forma di cerchi. Si può intuire che ciò che è apparentemente freddo in Horn, si rivelava caldo nell'oscillare delle profondità di Lispector. Clarice Lispector aveva accumulato una materia simile alla pittura, la stessa della protagonista del suo romanzo: una pittrice. Un accumulo di parole che, come acqua, era diventata ingestibile, così Clarice Lispector era stata costretta a chiedere aiuto a un'amica e l'amica l'aveva aiutata a mettere quella cosa fatta di parole in una cornice: ora la cornice aveva ricondotto la materia a una forma. Clarice Lispector, per tre anni, aveva preso nota - su pezzi di carta - di tutto ciò che le capitava. [...] Una cosa fatta di parole è anch'essa un ritratto dell'acqua.⁶⁰

Guardarsi dall'esterno, prendere distanza e mettere in forma serve a poter far fronte all'intangibilità delle immagini, ma anche alla loro apparente bidimensionalità, percependo il senso della profondità, proprio come accade quando ci si immerge. La verticalità dell'immagine equivale a inserirla nel tempo, come chiosa Ragucci alla fine di *Giochi d'acqua*, e l'immagine fotografica è in grado di contenere in un unico luogo tempi diversi: «il movimento, in fotografia, è una possibilità per descrivere il tempo. Ma anche i cerchi nell'acqua sono il tempo».⁶¹ «L'acqua è legata allo scorrere via, alla perdita, all'inutilità archetipica»,⁶² riflette Anedda ancora a proposito di Anne Carson e Bill Viola, mentre traducendo *At the Fishhouses* di Elizabeth Bishop scrive:

Dark, salt, clear, moving, utterly free: scura, salata, limpida, in movimento, completamente libera.

Of the world derived from the rocky breasts: del mondo, scesa da seni di roccia.

Forever, flowing and drawn, and since: per sempre fluttuante, inesauribile, e finché

(sul dorso, facendo il morto) *our knowledge is historical, flowing and flown*: la nostra conoscenza è storica, scorre ed è trascorsa.⁶³

Allora quell'ultima fotografia di una nuotatrice (Gustafsson? Garbo? Brown? Qualcuno che 'dovrebbe' essere lei? O semplicemente Miss G, che è la somma di tutte le maschere, 'io'-'lei'-'noi' insieme...), con cui si chiude *Miss G*, sembra lasciar intuire che il gesto natatorio e di immersione di chi si volta di schiena, aggiungendosi al novero delle figure di spalle della storia dell'arte,⁶⁴ possa prefigurare una fuga dall'immagine. Non significa

smettere di scattare o di guardare, ma piuttosto farlo con una rinnovata consapevolezza che consenta, immergendosi, di essere «fuori dall'immagine», per recuperare una conoscenza dell'esistenza che deriva solo dal 'farsi da parte', come suggella il dialogo fra l'intervistatrice e l'artista in *Camera galleggiante*:

L'intervistatrice chiede, come ci si astrae dalla realtà, pur essendo costretti a viverla?

L'artista risponde. Da qualche parte, là fuori, c'è l'orizzonte. [...] Il limite di ciò che puoi vedere è sempre un'inquadratura, la prospettiva della vastità controllata. [...] Al mare sei consapevole dell'astrazione, non c'è nulla che oscuri la relazione con l'orizzonte.⁶⁵



Fig. 5, S. Ragucci, da *Camera galleggiante*, Quinlan, 2023, per gentile concessione dell'autrice

*Questo saggio prende spunto da alcune riflessioni a proposito della prosa fotolitteraria di Sabrina Ragucci che erano state formulate, in una prima versione, qui: <https://antinomie.it/index.php/2024/12/20/immagine-postuma-sulla-foto-prosa-di-sabrina-ragucci/>. Il testo del presente articolo ne costituisce una rielaborazione significativa e decisamente ampliata ed è pertanto da considerarsi come uno scritto a sé stante.

- ¹ La prima definizione di saggio lirico contemporaneo come genere letterario prende le mosse proprio da un confronto stringente con l'opera di Carson. Cfr. D. TALL, J. D'AGATA, 'The Lyric Essay', *Seneca Review*, XXVII (2), 1997, pp. 7-8.
- ² Il passo originale di Simone Weil recita «Voir un paysage tel qu'il est quand je n'y suis pas...» (S. WEIL, 'Effacement', in EAD, *La Pesanteur et la Grâce*, Paris, Plon, 1948, p. 48). La versione citata da Anne Carson in inglese è la seguente: «If only I could see a landscape as it is when I am not there» (A. CARSON, *Decreation. Poetry, Essays, Opera*, New York, Knopf, 2005, p. 169). Nel corpo del testo di questo articolo si è riportata la traduzione di P. Ceccagnoli in A. CARSON, *Decreazione*, trad. it. di P. Ceccagnoli, Milano, Utopia, 2023, p. 167.
- ³ S. RAGUCCI, *Camera galleggiante*, San Severino Marche, Editrice Quinlan, 2023, p. 21.
- ⁴ La distinzione tra fototestualità e fotoletteratura viene efficacemente sintetizzata da L. MARFÈ, «Un altro modo di raccontare». *Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Firenze, Olschki, 2021, p. 21: «Oggi si intende comunemente per 'phototext' un volume in cui testo e immagini sono entrambe presenti e interagenti [...]. I termini 'photolittérature' e 'photofiction', invece, soprattutto in ambito francese, sono invalsi per indicare, in senso più ampio, non solo i testi letterari in cui la fotografia entra come pratica intersemiotica, ma anche come motivo narrativo o metafora meta-artistica».
- ⁵ Il collegamento fra sublime e documentalità, su cui torneremo a più riprese nel corso dell'articolo, è desunto da A. CARSON, 'Foam (Essay with Rapsody): On the Sublime in Longinus and Antonioni', in EAD., *Decreation*, pp. 43-50.
- ⁶ S. RAGUCCI, *Nostro tempo animale*, Reggio Emilia, Corsiero, 2022; EAD., 'Miriam's Key/ La chiave di Miriam', *Archivio*, n. 8 (fall/winter 2022), pp. 136-152 [versione in inglese], pp. 20-23 [versione in italiano]; EAD., *Camera galleggiante*; EAD., *Miss G*, Roma, Tic Edizioni, 2024; EAD., 'Giochi d'acqua', *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture*, vol. 27, 2025, pp. 370-380.
- ⁷ A. ANEDDA, *La vita dei dettagli*, Milano, Electa, 2025, p. 138. La prima edizione del testo fu pubblicata nel 2009 per i tipi di Donzelli. La nuova edizione, oltre a contenere uno scritto conclusivo di Andrea Cortellessa, presenta anche un avantesto del progetto recentemente recuperato proprio da Cortellessa: si tratta del contributo intitolato 'Décollectionner' che Anedda aveva scritto per l'antologia a cura di Elio Grazioli *Il collezionismo o il mondo come voluttà e dissimulazione*, Milano, a+mbookstore edizioni, 2006.
- ⁸ Il progetto (di cui è possibile leggere all'indirizzo <https://www.welcomestories.it/>) consiste nell'invitare uno scrittore o una scrittrice per un weekend a Reggio Emilia, prevedendo alcuni incontri. A chi viene invitato si chiede di scrivere un racconto che «non è su Reggio Emilia o per Reggio Emilia», ma «è a Reggio Emilia».
- ⁹ S. RAGUCCI, *Nostro tempo animale*, pp. 11-12.
- ¹⁰ Ivi, pp. 13-15.
- ¹¹ S. SONTAG, 'Sotto il segno di Saturno', in Ead., *Sotto il segno di Saturno* [1980], trad. it. di P. Dilonardo, Milano, nottetempo, 2023, p. 120.
- ¹² S. RAGUCCI, *Nostro tempo animale*, p. 20.
- ¹³ *Ibidem*.

- ¹⁴ L'espressione è desunta da A. CORTELLESA, 'Il coltello dello sguardo', in A. ANEDDA, *La vita dei dettagli*, p. 183. Cfr. anche R. DONATI, 'Disobbedire all'oblio. Appunti su *La vita dei dettagli*', *Arabeschi*, n. 5, gennaio-giugno 2015, pp. 15-22; ID., *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020 (in particolare i capitoli 'Mondi senza vento' e 'Dis-perdersi'); E. MORRA, *Poetiche della visibilità. Percorsi fra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2023 (in particolare il capitolo 'Galleria Anedda'); EAD., 'Antonella Anedda's *La vita dei dettagli*: Icon-textuality as a Relational Practice', *Italica*, vol. 99, n. 4, 2022, pp. 438-454.
- ¹⁵ Cfr. W. BENJAMIN, 'Di alcuni motivi in Baudelaire', in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014, pp. 89-130.
- ¹⁶ S. RAGUCCI, *Nostro tempo animale*, p. 12.
- ¹⁷ A. CARSON, 'Foam', pp. 45-46.
- ¹⁸ Su questo, cfr. S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [1978], trad. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 2004; R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003.
- ¹⁹ S. SONTAG, 'Sotto il segno di Saturno', pp. 120-121.
- ²⁰ E. BISHOP, 'The Map', in Ead. *Miracolo a colazione* [1983], trad. it. con testo a fronte di D. Abeni, R. Duranti e O. Fatica, Milano, Adelphi, 2005, p. 16.
- ²¹ L'intervista, dal titolo *Sabrina Ragucci, un'artista in incognito*, è consultabile sul blog dell'autrice: <https://sabrinaragucci.wordpress.com/2020/09/22/sabrina-ragucci-unartista-in-incognito/>
- ²² S. RAGUCCI, 'Un orlo, un punto, un bordo', in W. Guerrieri, S. Munarin (a cura di), *WELFARE. Space Emilia*, Rubiera, Linea di Confine Editore, 2013, pp. 57-79.
- ²³ Si tratta della fotografia di una pagina di T. BERNHARD, *Il respiro* [1978], trad. it. di A. Ruchat, Milano, Adelphi, 1994, p. 46.
- ²⁴ I. BACHMANN, 'Ein Ort für Zufälle', in Ead., «*Todesarten*» – *Project. Band 1*, a cura di M. Albrecht e D. Götsche, München, R. Piper GmbH & Co. KG, 1995, pp. 169-235.
- ²⁵ Per una disamina della spazialità del deserto, e in generale della spazialità, in Bachmann, in un interessante confronto con Anna Maria Ortese, cfr. V. PIETRANTONIO, 'Tra i corpi celesti e il deserto. La topografia immaginaria di Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann', *Studi Germanici*, 12, 2017, pp. 329-348.
- ²⁶ Cfr. quanto Ragucci scrive in una nota di *Giochi d'acqua* (p. 380): «*Camera galleggiante* ha cambiato il suo corso varie volte, tanto da avere generato filiazioni - con altri sottotitoli - e tra questi anche *Giochi d'acqua*. Nel mese di novembre 2022, è stata pubblicata un'edizione numerata (ora esaurita) di venti immagini + una, con un testo dal titolo *Epilogo (a onta del turbinoso rimescolio)*, per Editrice Quinlan. Un altro testo senza immagini, in forma di racconto, con la protagonista Miriam, è stato pubblicato su Rivista Archivio N.8 2022/23».
- ²⁷ S. RAGUCCI, 'La chiave di Miriam', p. 22.
- ²⁸ Ivi, p. 21.
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ E. BISHOP, 'The Map'.
- ³¹ *Ibidem*.
- ³² S. RAGUCCI, 'La chiave di Miriam', p. 22.
- ³³ Cfr. almeno R. KRAUSS, 'Francesca Woodman: Problem Sets', in EAD., *Bachelors*,

MIT Press, Cambridge 2000, pp. 161-177; C. TOWNSEND, *Francesca Woodman. Scattered in Space and Time*, Phaidon, London 2006; G. Schor, E. Bronfen (a cura di), *Francesca Woodman. Works from the Sammlung Verbund*, Verlag der Buchhandlung Walter König – D.A.P., Cologne-New York 2014. In una recente mostra tenutasi all'Albertina Museum di Vienna (*Francesca Woodman. Works from the Verbund Collection*, dal 4 aprile al 6 luglio 2025) sono state esposte alcune rare immagini fotografiche che Woodman scattò alle veneri anatomiche del museo, insieme ad altre immagini che la ritraggono nelle sale della Specola.

³⁴A. ANEDDA, *La vita dei dettagli*, p. 136.

³⁵A. ANEDDA, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 28.

³⁶Sulla figura di Alix Cléo Roubaud si vedano almeno: A. BIROLEAU-LEMAGNY, H. GIANNECCHINI, D. VARSAVEL (a cura di), *Alix Cléo Roubaud. Photographies. "Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration"*, Paris, BnF-Seuil, 2014; H. GIANNECCHINI, *Une image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, Paris, Seuil, 2014; EAD., *Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'oeuvre*, Littératures, Université Rennes 2, 2016, <https://theses.hal.science/tel-01528684>.

³⁷I componimenti sono apparsi sulla rivista «Po&sie» nel 1983 e successivamente pubblicati nell'edizione francese di *Géographie III* (E. BISHOP, *Géographie III*, trad. fr. di A.C. Roubaud, L. Orr e C. Mouchard, Strasbourg, Circé, 1991).

³⁸Su questo, oltre ai già citati volumi di Gianneccchini, cfr. anche V. MONTÉMONT, 'L'oeuvre en souffrance: le *Journal* 1979-1983 d'Alix-Cléo Roubaud', *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n° 39/40, 2006, pp. 189-222.

³⁹A.C. ROUBAUD, *Journal (1979-1983)*, a cura di J. Roubaud, Paris, Seuil, 2009, p. 129. Sulla particolare vicenda editoriale del *Journal*, oltre ai testi di Gianneccchini, cfr. anche V. MONTÉMONT, "Je t'aime jusque là". Jacques Roubaud éditeur du *Journal* d'Alix', in F. BESSIRE (a cura di), *Travaux de littérature. L'écrivain éditeur 2. XIXe-XXe siècles*, Adirel, Paris, 2002, 207-219. Per il particolare uso della punteggiatura nel *Journal*, cfr. J. ROUBAUD, 'Introduction', in A.C. ROUBAUD, *Journal*, pp. 10-11 e H. GIANNECCHINI, *Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain*, pp. 60-61.

⁴⁰Cfr. A. BIROLEAU-LEMAGNY, H. GIANNECCHINI, D. VARSAVEL (a cura di), *Alix Cléo Roubaud. Photographies*. Sull'analisi della serie fotografica in relazione alla componente verbale, oltre ai testi di Gianneccchini cfr. anche B. SELIGARDI, 'Fantasmagorie del supporto: per una poetica dello iato nelle opere di Alix Cléo Roubaud e Francesca Woodman', *il verri*, n. 85, 2024, pp. 97-121.

⁴¹S. RAGUCCI, 'La chiave di Miriam', p. 21.

⁴²Ivi, p. 22.

⁴³S. RAGUCCI, *Camera galleggiante*, p. 21.

⁴⁴Ivi, p. 22. La differenza di grandezza di font è presente nell'originale.

⁴⁵A.C. ROUBAUD, 'Si quelque chose noir', in A. BIROLEAU-LEMAGNY, H. GIANNECCHINI, D. VARSAVEL (a cura di), *Alix Cléo Roubaud. Photographies*, p. 105.

⁴⁶A.C. ROUBAUD, *Journal (1979-1983)*, p. 201.

⁴⁷S. RAGUCCI, *Miss G*, p. 21.

⁴⁸Ivi, p. 19.

⁴⁹Ivi, p. 25.

⁵⁰Ivi, p. 30.

⁵¹Ivi, p. 51.

⁵²Ivi, p. 41.

⁵³Ivi, p. 60.

⁵⁴Ivi, pp. 10-11.

⁵⁵S. RAGUCCI, *Giochi d'acqua*, p. 374.

⁵⁶A. ANEDDA, '«Tu sei acqua». Dialogo e dissolvenza tra Roni Horn e Anne Carson', *Versants*, vol. 2, n. 68, 2021, pp. 143-146.

⁵⁷R. HORN, *Still Water (The River Thames, for Example)*, Museum of Modern Art, New York, 1999.

⁵⁸EAD., *Saying Water*, New York, Dia Foundation, 2001.

⁵⁹EAD., *Rings of Lispector (Agua viva)*, Steidl, 2006

⁶⁰S. RAGUCCI, *Giochi d'acqua*, cit., p. 377.

⁶¹Ivi, p. 379.

⁶²A. ANEDDA, *La vita dei dettagli*, p. 123.

⁶³EAD., *Isolatria*, p. 47.

⁶⁴Sul tema della figura di schiena cfr. L. Grazioli, *Figura di schiena*, Milano, Doppiozero, 2014; E. Marangoni, *Viceversa. Il mondo visto di spalle*, Monza, Johan & Levi, 2020.

⁶⁵S. RAGUCCI, *Camera galleggiante*, p. 21.