

Posizionamenti della memoria

Mario Panico

Abstract

The main goal of this paper is to investigate the enunciation created when a subject, in a space of memory, looks at a photograph where a person, connected with a traumatic event, is represented. In particular, considering the dynamics of “me-you” (as theorized by Schapiro) evoked by the frontality of the photographs, I propose a reflection on the “proxemics of memory”. In particular, I consider the positioning in space of the spectator-subject that allows him/her to always change his/her acting role, “becoming” perpetrator and victim according to the enunciation that is activated. To do this, I focus on three case studies that represent three different ways of changing the spectator’s acting role, so as to propose reflections on the ways in which traumatic memory is transmitted through photographs that “look into the eyes”.

1. Quel ragazzo che guarda Lorenzo Lotto

In un saggio del 1975 intitolato “La squadratura” e raccolto nel libro *Semiotiche della pittura* curato da Lucia Corrain (2004), Italo Calvino analizza l’opera di Giulio Paolini *Ragazzo che guarda Lorenzo Lotto* (1967). Si tratta di una fotografia in bianco e nero, delle dimensioni di 30x24 centimetri, che riproduce il famoso dipinto “Ritratto di giovane” che Lotto realizza nel 1505.

Tra le pagine della sua riflessione, Calvino si concentra principalmente sulla capacità di Paolini di giocare con i posizionamenti dell’enunciazione, invertendo e confondendo i ruoli di spettatore¹, persona dipinta e artista.

La conferma di questo ragionamento è rintracciabile nel commento dell’opera scritto dallo stesso artista genovese: “ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall’autore (1505) e (ora) dall’osservatore di questo quadro” (corsivo nostro).

Dopo diversi anni, nel 2007, tornando a parlare di quella fotografia, Paolini ancora precisa:

Se nei primi anni Sessanta l’attenzione era deviata dalla superficie visibile del quadro verso il suo rovescio, *qui è interamente concentrata su chi guarda*: l’immagine del quadro è nascosta dietro il sipario della sua riproduzione e la sua ‘verità’ si sposta nel punto di vista dello spettatore. *L’idea del quadro non è dunque l’immagine che ci mostra, ma il fatto stesso che noi siamo lì ad osservarlo*. Il quadro non si

¹Pur riconoscendo la classificazione semiotica tra spettatore e osservatore (cfr. in particolare Eugeni 2004) in questa occasione preferiamo mantenere il termine “spettatore” per riferirci al ruolo ricoperto da chi guarda la fotografia. Questo, in relazione all’idea di Boltanski (1993), secondo cui le fotografie di persone che sappiamo essere coinvolte con un trauma culturale propongono uno *spettacolo* del dolore. Spettacolo che, lapalissianamente, per essere tale ha bisogno di spettatori. Oltre a questo, con il termine spettatori intendiamo anche i visitatori modello degli spazi della memoria in cui le fotografie sono esposte: soggetti che hanno competenze enciclopediche tali da saper interpretare correttamente le fotografie con cui “dialogano”.

esaurisce insomma nel piano orizzontale della sua superficie, ma è il *teatro* dell'asse ottico che lo attraversa (Paolini 2007, corsivo nostro)².

Stando a queste parole, il ragazzo con i capelli mossi della fotografia di Paolini sta guardando Lorenzo Lotto, quindi anche lo spettatore che, in una sorta di continuo gioco delle parti, vede quello che esattamente ha visto il pittore veneziano. “È il soggetto del quadro che guarda Lotto: cioè l'osservatore attuale del quadro vede quel che vedeva Lotto, no: si sente guardato dagli stessi occhi che fissavano Lotto”, scrive Calvino, in chiusura della sua analisi (1975, p.231).

La forza semiotica di questa riflessione calviniana è legata al mutamento proposto all'azione del guardare, capace di mettere in crisi la sintassi del testo e problematizzare la relazione dialogica tra chi è ritratto e chi viene interpellato. Tutto ciò, inoltre, si lega al dibattito sui posizionamenti spaziali e ai conseguenti mutamenti attoriali che riscrivono la distanza temporale tra il piano dell'enunciazione (in cui lo spettatore è interpellato nel momento della visione) e il passato rappresentato attraverso l'enunciato fotografico.

Date queste premesse, l'obiettivo di queste pagine è indagare il rapporto tra testo fotografico e spettatore, guardando specificatamente all'attivazione o disattivazione di alcuni posizionamenti attoriali. Per farlo ci serviremo di testi fotografici che ritraggono persone (con lo sguardo fisso in camera) connesse con un evento traumatico collettivo che, a seconda del loro gradiente di iconicità, sono culturalmente intese come rappresentazioni metonimiche di quello stesso evento³. È giusto precisare che tutti gli esempi presi in considerazione sono fotografie esposte all'interno di musei della memoria o spazi allestiti per veicolare la narrazione di un evento passato codificato e riconosciuto come traumatico da una collettività. Questo è un aspetto interessante che teniamo a sottolineare: non si tratta di “fotografie isolate”, cioè di testi ai quali non è dato alcun tipo di contesto. L'effetto di senso che attivano è dettato dalle modalità di enunciazione spaziale messe in campo nel museo e dalle conoscenze pregresse del visitatore.

Ogni fotografia, corredo di una enunciazione spaziale più grande di cui si fa ingranaggio, sarà interrogata partendo dal problema teorico delle “strategie deittiche della relazione tra frontalità e profilo” (Corrain, Fabbri 2004) che caratterizzano l'enunciazione tra chi è ritratto e chi guarda, posto nella posizione di enunciatario.

2. Fotografia e memoria

Se si pensa, solo per citare gli esempi più noti, al *wall of victims* dell'“House of Terror” di Budapest, alla stanza delle foto private del “Kigali Genocide Memorial” in Rwanda, alla *tower of faces* dello “United States Holocaust Memorial Museum” di Washington D.C., ci si accorge subito che l'uso delle fotografie delle vittime sia una pratica di musealizzazione della memoria ben consolidata a livello transnazionale. Le fotografie delle vittime nei musei della memoria contribuiscono a costruire un soggetto-vittima collettivo al quale “dare un volto”, una individualità e una biografia, allontanando dall'anonimato chi ha subito un evento doloroso. In più, le fotografie riescono a “giocare” indessicalmente con i temi della memoria e delle temporalità passate.

A tal proposito, riteniamo azzeccata la metafora che usa WJT Mitchell (1992, p. 24) quando parla della fotografia come “fossilized light”, considerando il legame indessicale che lega “figurative reality and permanent image that is formed at the instant of exposure”. Mitchell parla inoltre della fotografia come “direct physical imprint like a fingerprint left at the scene” (ibidem). Questa capacità *fisica* di *tenere a memoria* quanto accaduto nel passato è un tema ripreso anche dalla studiosa americana Marianne Hirsch, la quale in più occasioni (cfr. per esempio Hirsch 2001, 2012) ha sottolineato la

² Citazione tratta da un'intervista inedita di M. Panzera a Paolini. L'estratto è consultabile sul sito fondazionepaolini.it.

³ Questo non vuol certo dire proporre uno schema precostituito per dinamiche della memoria diverse (troppo diverse) che riguardano oltretutto eventi traumatici elaborati secondo precise variabili culturali mai ininfluenti. Si tratta, invece, di dare un respiro transnazionale alle traduzioni museali delle memorie traumatiche per dimostrare come l'immedesimazione e l'empatia con la vittima sia spesso una interpretazione frettolosa, legata a condizionamenti patemici stereotipati.

forza indessicale della fotografia, lavorando sulle memorie delle seconde e terze generazioni, sui ricordi immaginati delle figlie e dei figli di chi è sopravvissuto all'Olocausto. Citando esplicitamente Charles S. Peirce, Hirsch dice che la fotografia è “the index par excellence, pointing to the presence, the having-been-there, of the past” (Hirsch 2001, p.14). Un “having-been-there” che, in più, genera un “not-being-there-anymore” in cui si manifesta il senso della perdita. Quel “non più” dà contezza della differente temporalità che separa il soggetto spettatore e il soggetto rappresentato nella fotografia. Il primo riconosce, nell'atto di guardare, il suo posizionamento nel presente, mentre il secondo si trova “immobilizzato” in un altro tempo e in un altro spazio, entrambi solo osservabili e non più esperibili.

Tutto questo rima con l'argomentazione di Susan Sontag (1977), la quale ha molto lavorato sulla relazione tra quello che, guardando una fotografia, noi riconosciamo come passato e ciò che invece è considerabile come il presente della visione. Per lei, “questo nuovo ordine di temporalità che emerge all'interno di una superficie fotografica è la de-creazione cumulativa del passato (nell'atto di conservarlo), la fabbricazione di una nuova, parallela ri-alleanza che rende il passato immediato, sottolineando la sua comica e tragica inefficacia” (Sontag 1977, p. 77).

Può capitare poi che, in questa *alleanza* temporale, lo spettatore venga chiamato in causa come “witness by adoption”. Citando testualmente Hirsch (2001, p.9): “it is a question of adopting the traumatic experiences—and thus also the memories—of others as experiences one might oneself have had, and of inscribing them into one's own life story”.

Come avviene, però, questo processo di “adozione”? Si tratta sempre e solo di essere dalla parte della vittima? Di essere, per citare La Capra, “surrogate victims undergoing vicarious experience”? (LaCapra 2004, p. 65).

Premettendo di non condividere qualsiasi argomentazione “ottimista”⁴ che dà per scontato il coinvolgimento patemico dello spettatore con una vittima fotografata, nei prossimi paragrafi ci interroghiamo su come vengano ridefiniti i ruoli attoriali nel momento in cui (i) il tempo dell'enunciazione fotografica viene riattualizzato nel tempo della visione e (ii) il tempo della visione collassa in quello dell'enunciato fotografico.

3. Frontalità: appunti semiotici

Roland Barthes, ne *La camera chiara* scrive che

Una fotografia può essere l'oggetto di tre pratiche (o tre emozioni, o tre intenzioni): fare, subire, guardare. L'*Operatore* è il Fotografo. Lo *Spectator*, siamo tutti noi che compulsiamo, nei giornali, nei libri, negli archivi delle collezioni fotografiche. E colui, o ciò che è fotografato, è il bersaglio, il referente, una sorta di piccolo simulacro, di *eidolon* emesso dall'oggetto, che io chiamerei volentieri lo *Spectrum* della Fotografia, dato che attraverso la radice della parola mantiene un rapporto con lo “spettacolo” aggiungendovi qualcosa di vagamente spaventoso che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto. (1980, p. 11)

Nei testi che consideriamo, la triangolazione barthesiana tra Operatore, Spectator e Spectrum segue dinamiche diverse a seconda della temporalità che separa l'atto fotografico dalla morte traumatica del soggetto e della presenza più o meno consolidata all'interno di una cultura del trauma rappresentato. La scelta di indagare i soggetti che guardano “in camera” risponde proprio alla necessità di comprendere in che modo “l'io-tu” proposto dallo scambio di sguardi possa generare diversi effetti di senso (e di memoria) in connessione ai diversi posizionamenti.

Nell'ambito della Semiotica dell'arte, uno studio pionieristico sull'opposizione frontalità e profilo, alla stregua della teoria dell'enunciazione di stampo benvenistiano, è stato proposto da Meyer Schapiro.

⁴ Ci riferiamo in particolar modo alla teoria della “prosthetic memory” di Alison Landsberg (2004), secondo la quale qualsiasi tipo di media che racconta un evento traumatico può far comprendere al soggetto spettatore il dolore che hanno vissuto le vittime. Si tratta, dal nostro punto di vista, di una concezione della memoria molto problematica che dimentica di considerare i bagagli enciclopedici che strutturano i gruppi e gli individui all'interno di una stessa cultura. Il film più didascalico e commovente sulla Shoah sarà mai sufficiente a far cambiare idea a un incallito neofascista nostalgico?

Nel 1973 lo studioso americano, guardando nello specifico alla pittura medievale, ha sottolineato come la “natura contrastiva” (Shapiro 1973, p. 162) tra frontalità e profilo produca un diverso rapporto tra il soggetto e lo spettatore, esprimendo di conseguenza delle specifiche correlazioni di personalità. Scrive Schapiro a tal proposito:

Il volto di profilo è distaccato dall’osservatore e appartiene, assieme al corpo in azione (o in uno stato intransitivo), ad uno spazio condiviso con altri profili posto sulla superficie dell’immagine. Per dirla nelle grandi linee, è come se la forma grammaticale della terza persona, l’*impersonale* “egli” o “ella” con la forma verbale concordata e appropriata; mentre al viso rivolto all’esterno viene accreditata un’attenzione, uno sguardo latentemente o potenzialmente rivolto all’osservatore e corrisponde al ruolo dell’“io” nel discorso, con il suo complementare “tu”: sembra esistere per noi e per sé in uno spazio virtualmente contiguo al nostro ed è pertanto appropriato ad una figura simbolica o che porta un messaggio” (*ivi*, pp. 162-163).

La questione che solleva il semiologo e storico dell’arte è legata all’interpellanza enunciativa di chi sta “fuori” dalla scena rappresentata. Si tratta di un richiamo di attenzione rivolto allo spettatore. Infatti, lasciando la parola di nuovo a Schapiro,

[...] siamo inclini a vedere qualsiasi cosa ci fronteggi come se ci guardasse, particolarmente se si tratta di un’immagine isolata o al centro del campo, benché gli occhi non presentino segni di iride o pupilla. Gli occhi che ci fronteggiano, posti in una testa raffigurata in piena frontalità al livello del nostro orecchio o vicino ad esso, trattengono il nostro sguardo e sembrano seguirci mentre ci spostiamo verso sinistra o verso destra [...]” (*ivi*, p. 163).

Spostandosi sull’altro “fronte” della pratica di visione, cosa comporta per lo spettatore, questo sentirsi “seguito”?

La risposta è rintracciabile in un lavoro di Ruggero Eugeni (2004) che, definendo l’immagine come “dispositivo di costruzione di relazioni tra un soggetto spettatore e alcune entità simboliche” (*ibidem.*, p. 20) propone un *livello comunicativo* di analisi, nel quale la relazione dello spettatore con il testo può dipendere sia da fattori spaziali che narrativi. Nel primo caso si tratta della posizione fisica che il soggetto può ricoprire, nel secondo invece, il ruolo dello spettatore cambia a seconda di alcune variabili che insistono sullo spazio tra il piano dell’enunciazione e quello dell’enunciato. In altri termini, il ruolo narrativo dello spettatore dipende sia dalla porzione di spazio che occupa, sempre rispetto all’immagine, sia dal ruolo che esso è chiamato a rivestire rispetto al racconto rappresentato (*ivi*, p. 21). In questo livello, lo spettatore “viene orientato verso una reinterpretazione del proprio stesso atto di guardare l’immagine: il suo sguardo viene qualificato rispetto alla scena osservata; lo spettatore può essere sottratto all’anonimato di un testimone esterno per essere coinvolto all’interno della scena osservata” (*ivi*, p. 97).

In particolare, Eugeni pensa a sette passaggi logici che permettono la costruzione del punto di vista. Passaggi che permettono il coinvolgimento graduale dello spettatore sia a livello percettivo che a livello emotivo. Quel che più ci interessa in questa occasione è il quarto passaggio, quello della disposizione reciproca del sistema di sguardi, in cui la frontalità è considerata un sistema *saldante* di due sistemi (*ivi.*, p. 103).

Riconducendo questa teoria verso una semiotica della memoria culturale, la metafora della saldatura è interessante quanto problematica. Che parti del *metallo delle memorie* si mettono insieme quando un “egli”, lo spettatore che sta fuori dall’enunciazione fotografica, diventa un “tu” in *dialogo* o un “io” che *si riflette* nell’enunciato stesso?

4. “Dalla parte” del perpetratore

Per iniziare a rispondere a questa domanda, ci occupiamo delle cosiddette “fotografie dei perpetratori” (Hirsch 2012, p.130). Si tratta di immagini scattate da coloro i quali hanno inferto una morte violenta alle persone fotografate. Si tratta, di conseguenza, di immagini da un peculiare valore memoriale perché parti integranti dell’azione violenta messa in atto dai perpetratori.

Come spesso è accaduto, al termine di una guerra, queste immagini hanno cambiato la loro funzione. Da “testi trofeo”, prodotti a compiacimento dei perpetratori, una volta esposti nei musei della memoria essi sono diventati “testi testimonianza”. Questo riposizionamento-esposizione ha posto in secondo piano il loro potere propagandistico per enfatizzare il recupero della memoria (del volto e nei casi più fortunati anche del nome) della singola persona fotografata e per provocare un nuovo riposizionamento attoriale nel soggetto spettatore che visita le stanze del museo.

A ben guardare, questo tipo di testualità spinge chi guarda a confrontarsi con la “prospettiva del cattivo” mettendo però anche in evidenza il ruolo della vittima, in tutta la sua precaria condizione di vita. La fotografia del perpetratore alimenta un doppio effetto di senso, in cui ad essere evocati sono sia la morte del soggetto ritratto ma anche l’agency omicida di chi ha scattato la fotografia. La consecutio temporum tra l’enunciazione fotografica e l’atto di violenza si accorcia fino a quasi a sovrapporsi⁵ perché “when we confront perpetrators images, we cannot look independently of the look of the perpetrator” (Hirsch 2010, p. 136-137). In questo caso, la triangolazione barthesiana si annulla, venendo sovrapposti due ruoli attoriali. Il soggetto spettatore, “fronteggiando” la vittima, si trova ad occupare lo stesso punto di vista del perpetratore.

Il tempo tra enunciazione fotografica e l’azione mortale del perpetratore si fa inquietantemente ristretto. Questo congelamento del momento che precede la morte, questo “about to die” (cfr. Zelizer 2010) non lascia spazio a nostalgie per le possibilità irrealizzate dei soggetti fotografati. Questa “certain death” (Zelizer 1973) enunciata e interpellata pone in evidenza solo il trauma, offrendo una prospettiva che corre ineluttabile verso la morte, senza possibilità di una riscrittura romantica o nostalgica.

Per meglio esplicitare questo punto, prendiamo in prestito un esempio proposto da Patrizia Violi in *Paesaggi della memoria* (2014). La semiologa, occupandosi del “Tuol Sleng Genocide Museum” sito museale ed ex centro di detenzione durante il genocidio cambogiano dei Khmer rossi, si concentra sull’utilizzo delle fotografie segnaletiche scattate ai prigionieri, già condannati a morte al momento del loro ingresso nel centro di detenzione. In alcuni spazi del museo queste fotografie vengono poste una vicina all’altra, a creare una ripetizione di volti che, data la loro prossimità e la somiglianza, creano un inquietante e tragico pattern geometrico. Il visitatore del museo si trova quindi a dover fronteggiare questo mosaico della morte e a dover guardare il volto “s-passionato” (*ivi*, p. 177) delle vittime. Come spiega Violi, è proprio in quel preciso momento che “lo spazio dell’enunciazione che era del carnefice-fotografo viene a coincidere, nel momento della fruizione, con quello dello spettatore-visitatore: stiamo vedendo quello che lui ha visto. In questo modo gli attori in gioco non sono più solo visitatore e vittima: il dispositivo della visione riattiva anche il fantasma del carnefice” (*ivi*, p. 179).

Il perpetratore si pone, in senso lacaniano, come una *mancanza ad essere*, come una assenza presentificata. Il fantasma del carnefice si “aggrappa” corporalmente al soggetto spettatore che, colto nel suo guardare, riattualizza e localizza metaforicamente il momento dell’atto fotografico, che nel centro di detenzione corrisponde all’avvio dei crimini che hanno portato alla morte dei detenuti. Come conclude Violi “il dispositivo della visione viene a [...] funzionare come operatore a livello attoriale, attualizzando le virtualità implicite e le tracce dell’enunciazione inscritte nella foto. [...] nel momento della visione è anche riattualizzato il tempo dell’enunciazione fotografica, attimo terribile in cui i prigionieri venivano ritratti” (*ibidem*).

Le foto dei perpetratori si differenziano dagli altri ritratti per l’iteratività che viene data alla morte. Così come esposte nei musei, queste foto danno alla morte un ritmo loop, destinato a ripetersi ogni volta che uno spettatore si posiziona davanti ad esse. Questa ripetizione da un lato tiene viva la memoria della vittima, dall’altro reclude la fotografia in un futuro anteriore del trauma.

Lo sguardo della persona ritratta propone prima una sospensione medusea e poi un mescolamento delle temporalità, facendosi attimo di vita che è *quasi* morte e attimo di morte che è *ancora* vita. Una condizione che lo spettatore con il giusto bagaglio enciclopedico può interpretare come lutto o perdita

⁵ Questa specifica sovrapposizione delle pratiche trova linguisticamente coerenza nella traduzione inglese: il verbo “to shot” può significare contestualmente sia “sparare” che “scattare una fotografia”. Infatti, in relazione a alle vittime dell’Olocausto ritratte dal “Nazi gaze” Hirsch scrive: “facing the camera, they are shot before they are shot” (Hirsch 2012, p. 136).

ma anche come crimine omicida iterativo mostrato nella sua duratività. Tutto da un preciso punto di vista, che ora è il suo.

5. Scarsa riconoscibilità e nostalgia del futuro

Il secondo caso, utile ad indagare un altro tipo di posizionamento, si trova presso l'“Anne Frank Huis” di Amsterdam, la casa-museo che racconta la vita di Anne Frank, la ragazzina tedesca diventata metonimia mondiale del trauma dell'Olocausto. In particolare, consideriamo una fotografia (inserita al termine di una sequenza di quattro, tutte probabilmente scattate nel nascondiglio di Prinsengracht) esposta in una sala del museo (Fig. 1). L'unica fotografia a cui prestiamo attenzione è l'ultima, quella in cui la ragazzina sembra guardare lo spettatore dritto negli occhi, sorridendo.

Il primo dettaglio importante, connesso all'estetica della composizione, è che lo sguardo di Anne è “montato” insieme ad altre fotografie di lei, conferendo così una sorta di movimento al soggetto fotografato. Il contatto visivo tra la fotografia bianco e nero sul muro e chi attraversa il museo è quindi la chiusa di un dinamismo frammentato.



Fig. 1 - © Anne Frank House, Ph. Cris Toala Olivares (riprodotto sotto la licenza CC BY-NC-ND 2.0)

Per la nostra analisi è importante considerare la *riconoscibilità* di Anne Frank come “figura del ricordo” (Assmann 1997). L'adolescente tedesca, che ha vissuto con la sua famiglia in un nascondiglio ad Amsterdam fino a poco prima di esser deportata nel campo di concentramento di Bergen-Belsen dove morirà, è depositata nella nostra memoria collettiva come metonimia della persecuzione delle vittime innocenti, non solo in connessione allo sterminio nazista.

Anne Frank è un personaggio pubblico della memoria mondiale, riconosciuta e globalmente associata alla “solita” immagine di lei. Ci riferiamo alla fotografia (anch'essa esposta nel museo olandese) in cui la ragazzina dai capelli neri guarda verso un orizzonte indefinito (Fig. 2). Immagine, quest'ultima, sacralizzata/desacralizzata e rimediata in un numero potenzialmente infinito di contesti (cfr. Kirshenblatt-Gimblett, Shandler 2012).



Fig. 2 - Anne Frank, Anne Frank House, Amsterdam, Ph. Greger Ravik

Seguendo questo ragionamento, Anne Frank, nella fotografia in cui guarda lo spettatore, è *meno* riconoscibile.

Si tratta infatti di una fotografia privata, sia in senso letterale, perché scattata in un contesto familiare, che in senso metaforico, in quanto non ha subito tutta la rimediatazione di quella di cui abbiamo appena dato conto. La “privatezza mediatica” della foto rende la rappresentazione meno agiografica, meno connessa a una ben nota pratica di santificazione della ragazzina.

Anne Frank sorride in camera, testa piegata a tre quarti, punta la macchina fotografica con uno sguardo felice. Non c'è alcuna trascendenza o idealizzazione. Oltre al dettaglio “plastico”, tornando ai posizionamenti, è facile assumere che il fotografo di questo scatto non sia il perpetratore nazista ma un parente/amico. Ciò che lo spettatore desume, trovandosi nella posizione di chi ha scattato la foto è la privatezza del momento. Questo anche grazie alla posa naturale e “morbida” di Anne Frank, alla serenità espressa dal suo viso sorridente.

Questa composizione estetica alimenta lo scollamento tra il tempo dell'atto fotografico e quello della morte di Anne Frank. Il tempo tra questi due momenti viene dilatato in maniera consistente. Non è un tempo “dell'orologio”, non si tratta quindi di percepire in maniera oggettiva una distanza temporale.

Anne Frank sarà deportata in un lager, lo spettatore lo sa. Anne nella foto forse lo sospetta, ma in questo scatto non fa trasparire il peso emotivo di tale cognizione. La distanza temporale tra enunciazione fotografica e morte, nello spazio del museo, allontana di poco lo spettro del trauma imminente (perché tutti i visitatori del museo conoscono la tragica fine della ragazzina) e alimenta una nostalgia del futuro (cfr. Jedlowski 2017).

Una nostalgia, cioè, per il tempo delle possibilità irrealizzate. Si tratta di un tipo di rimpianto che non è indirizzato verso il “non più” di una vita passata ma verso il “non ancora” che non si è mai realizzato, nel caso di Anne Frank a causa della dittatura nazista.

Il guardare una felicità ormai perduta attiva uno sconvolgimento dei piani temporali: si proietta il futuro nel passato e lo si rimpiange. Il tempo delle possibilità, penetrando nel passato, si impone come una forma di nostalgia chiaramente basata sulla discrepanza tra ciò che lo spettatore sa e ciò che il soggetto dell'immagine non può (ancora) aver conosciuto. In questo dialogo con una fotografia “antecedente” al trauma, l'Olocausto diventa l'imbarazzante informazione che solo una delle due parti conosce. Il suo peso è tutto sulle spalle di chi guarda (*e scatta*) la fotografia nel museo.



6. Inscatolamento ed “effetto specchio”

In ultima istanza, vogliamo concentrarci sul posizionamento a “effetto specchio”, che prevede un collasso attoriale dello spettatore nella persona ritratta. In questa tipologia, in cui viene metaforicamente annullato lo spazio che separa l'enunciato dall'enunciario, molte questioni rimandano ai dibattutissimi temi dell'empatia e/o dell'immedesimazione. In altri termini, della capacità di sentirsi emotivamente e percettivamente “nei panni di” chi ha subito il trauma.

Per indagare più da vicino questo tipo di dialogo della memoria, facciamo riferimento a un lavoro fotografico diviso in capitoli: “Buena Memoria” dell'artista argentino Marcelo Brodsky⁶. Il progetto è composto da immagini fotografiche, attraverso le quali l'artista propone un discorso sulla memoria dei *desaparecidos* della dittatura argentina durata dal 1976 al 1983.

La nostra attenzione è rivolta in particolare al capitolo 1 e 2 di questo progetto. Il primo, titolato “Los Compañeros” si apre con una fotografia di classe, scattata nel 1967 presso il Colegio Nacional de Buenos Aires, in cui il tredicenne Brodsky è ritratto insieme ai suoi compagni di scuola. L'operazione dell'artista consiste nello scrivere intorno ai volti giovani di tutti i compagni e tutte le compagne “chi sono diventati”, cosa fanno nel presente, nell'*hic et nunc* dell'enunciazione artistica. La forza e il dramma di questa azione “di proiezione nel futuro” su un enunciato del passato si manifesta quando Brodsky cerchia e sbarra, quindi metaforicamente cancella, i volti di quei bambini che, cresciuti e diventati adulti, sono spariti nel nulla durante la dittatura. Il “marchio” che Brodsky appone sui volti corrisponde alla violenza della dittatura che negli anni '70 ha fatto sparire più di 30.000 persone.

Questa premessa sul capitolo 1 è necessaria per contestualizzare la seconda – e per noi centrale – parte del progetto di Brodsky, “Puente de la memoria”. Si tratta di una serie di fotografie che ritraggono dei ragazzi, nati dopo la fine della dittatura, che guardano la suddetta foto di classe esposta nella vecchia scuola di Buenos Aires dell'artista. L'aspetto interessante è che, per un effetto ottico, i giovani spettatori, immobilizzati nell'atto di guardare, riflettono la loro immagine nel vetro specchiato, creando una sovrapposizione di volti.

“Puente de la memoria”, che già nel nome dichiara la sua missione, usa lo specchio come superficie di connessione tra passato ritratto e presente dell'esperienza. Se da un lato viene data la possibilità allo spettatore di occupare la posizione del soggetto ritratto, rendendo irrilevante la combinazione attoriale spettatore-fotografo, dall'altro viene attivato un *débrayage* enunciativo che ammette un altro sguardo spettatore: colui il quale, nel guardare la foto che ritrae i giovani spettatori che guardano la foto di classe, percepisce l'enantiomorfismo dei volti.

Questo inscatolamento a *matrioska* moltiplica le posizioni occupabili, mette in crisi i vari punti di vista e la relazione tra ciò che è interno ed esterno all'enunciazione fotografica. I giovani spettatori che non hanno memoria diretta della dittatura si “confondono” con il soggetto che guarda in camera, non in un dialogo io-tu, ma in un io-io.

Il collasso temporale tra passato e presente rende sincronica l'esistenza delle “giovinezze” di due generazioni e alimenta quella che Hirsch (2012, p.46) ha chiamato “memoria eteropatica”, che ha una sfumatura di significato diversa dalla classica empatia. La differenza sta nel fatto che un giovane di seconda/terza generazione ammette che quel *desaparecidos* poteva essere lui, ma allo stesso tempo riconosce il suo “non essere” in quella fotografia. Riconosce l’“inganno” dello specchio che si pone sia come mezzo di identificazione ma anche come limite a un'interpretazione eccessivamente mimica e illegittima.

⁶ Per l'opera “Buena Memoria” di Marcel Brodsky si rimanda al sito web dell'artista: <https://marcelobrodsky.com/buena-memoria/>



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Assmann, J., 1992, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck; trad. it. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi 1997.
- Barthes, R., 1980, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard; trad. it. *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- Boltanski, L., 1993, *La souffrance a distance: morale humanitaire, medias et politique*, Paris, Editions Métailié.
- Calvino, I., 1975, "La squadratura", in L. Corrain, a cura, 2004, pp. 225-236.
- Corrain, L., a cura, 2004, *Semiotiche della pittura*, Roma, Meltemi.
- Corrain, L., Fabbri, P., 2001, "Introduzione" in L. Marin, *Della Rappresentazione*, Roma, Meltemi.
- Eugeni, R., 2004, *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*, Milano, EDUcatt.
- Hirsch, M., 2001, "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory" in B. Zelizer, B., a cura, *Visual Culture and the Holocaust*, Rutgers University Press, New Brunswick, pp. 215-246.
- Hirsch, M., 2012, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- Jedloski, P., 2017, *Memorie del futuro. Un percorso tra sociologia e studi culturali*, Roma, Carocci.
- Kirshenblatt-Gimblett, B., Shandler, J., a cura, 2012, *Anne Frank Unbound. Media Imagination Memory*, Bloomington & Indianapolis (IN), Indiana University Press.
- LaCapra, D., 2004, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Landsberg, A., 2004, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press.
- Mitchell, W.J.T., 1992, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*, Cambridge (MA), MIT Press.
- Schapiro, M., 2002, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi.
- Sontag, S., 1977, *On Photography*, New York, Farrar, Straus, and Giroux; trad. it. *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978.
- Violi, P., 2014, *Paesaggi della memoria*, Milano, Bompiani.
- Zelizer, B., 2010, *About to Die: How News Images Move the Public*, Oxford, Oxford University Press.