

Collana diretta da

Gualtiero Volpe
(Università di Genova)

Comitato scientifico

Enrica Bistagnino
(Università di Genova)

Elisa Bricco
(Università di Genova)

Antonio Di Biagio
(Università di Genova)

/ Maria Linda Falcidieno
(Università di Genova)

Nadia Rania
(Università di Genova)

Fototesto

trauma e soggettività collettive

a cura di
Elisa Bricco
Marie Gaboriaud



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



Volume realizzato con il contributo del Ministero dell'Università e della Ricerca, PRIN 2020

Fototesti: retoriche, poetiche e aspetti cognitivi.

Tutte le risorse online sono state consultate nel maggio 2026.

I contributi qui pubblicati sono stati sottoposti a double blind peer review dal Comitato Scientifico del Convegno.

© 2026 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza
Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati

ISBN 978-88-3618-368-5

e-ISBN (pdf) 978-88-3618-369-2

Pubblicato ad agosto 2026

Realizzazione Editoriale
GENOVA UNIVERSITY PRESS

Via Balbi 5, 16126 Genova

Tel. 010 20951558

e-mail: gup@unige.it

<https://gup.unige.it>

Stampato presso

Settore graphic design e centro stampa
dell'Università di Genova

SOMMARIO

Il fototesto per affrontare il trauma: dalla riparazione alla resistenza 9
Elisa Bricco e Marie Gaboriaud

Building a phototext database: landscape and trauma in phototexts
from Portugal and France 17
Giorgia Casara and Marie Gaboriaud

Riparare i traumi e proteggere il presente: dalla frammentazione all'unità

Invisibles traumas, archives et diaspora postcoloniale. Autour de phototextes
de Leïla Sebbar, Bruno Boudjelal, Badr El Hammami et Carolle Benitah 43
Magali Nachtergaele

C'era una volta la DDR. *Zonenkinder* di Jana Hensel 61
Francesca Tucci

Laurens et NDiaye. Reconstruction du sujet individuel et collectif
dans deux *photobiographies* françaises contemporaines 79
Michela La Grotteria

Spelling photos: synergies between 'shots' and 'texts'
in Antonella Anedda's *Salva con nome* 95
Giancarlo Covella

Prendersi cura dei viventi: l'identità collettiva come mosaico

Strategie di sopravvivenza in un mondo *abîmé*. *Une histoire du vertige*
di Camille de Toledo 113
Chiara Rolla

Snapshots by proxy. Witnesses and Scriptorers of Forgotten Genocides
in the Twenty-First Century French-Language Fiction 137
Silvia Riva

Teju Cole's and Fazal Sheikh's Rhizomatic Phototext: Hospitality and Migration <i>Carmen Concilio</i>	161
---	-----

Un oceano pieno di virgole: il lutto di Oleňka Carrasco. Fototesto artistico ed espressione del trauma <i>Elisa Bricco</i>	181
--	-----

Forme del resistere

Contre la résilience: une esthétique de la résistance dans l'œuvre de LaToya Ruby Frazier <i>Julie Noirot</i>	203
---	-----

«adesso quindi ho una vita. una vera». <i>really ground zero</i> di Kathrin Röggla e il trauma della percezione <i>Alessandra Goggio</i>	227
--	-----

Émeric Lhuisset et les visages de l'Ukraine. La parole est à la défense <i>Clément Paradis</i>	241
---	-----

Davanti al proprio dolore, davanti al dolore degli altri. Autopatografia e trauma della migrazione in Aleksandar Hemon <i>Valeria Cammarata</i>	257
---	-----

Testimoniare il trauma

Survivre aux traumatismes et à l'angoisse climatique au Nunavik (Arctique québécois) <i>Véronique Antomarchi</i>	277
--	-----

Il fototesto per affrontare il trauma: dalla riparazione alla resistenza

Elisa Bricco e Marie Gaboriaud

«Alors on pourrait dire, oui, l'art, c'est ce qui résiste»¹. Nelle parole pronunciate da Gilles Deleuze si condensa una concezione della creazione artistica come atto di resistenza che costituisce il punto di partenza teorico delle riflessioni proposte in questo volume. Se non si può dire che ogni atto di resistenza è un'opera d'arte, e che ogni opera d'arte è esplicitamente un atto di resistenza, l'arte si definisce come ciò che resiste: all'oblio, alla semplificazione, alla normalizzazione del dolore.

Negli ultimi decenni, la letteratura e le pratiche artistiche contemporanee hanno mostrato un interesse crescente per forme ibride capaci di articolare, al di là dei confini disciplinari, le fratture della storia recente. Tra queste, il fototesto, inteso come spazio di coesistenza e tensione tra parola e immagine fotografica², si è affermato come uno dei dispositivi più fertili per interrogare il rapporto tra memoria, trauma e soggettività. I contributi raccolti in questo volume si collocano all'interno di tale orizzonte e ne mettono in luce la portata teorica, estetica ed etico-politica.

Gli articoli qui presentati attraversano contesti storici, geografici e culturali eterogenei, dalla Germania post-socialista alle diaspore postcoloniali, dai genocidi dimenticati alle crisi ecologiche, dai territori post-industriali ai conflitti contemporanei, ma trovano un punto di convergenza nella comune

¹ Deleuze G., «Qu'est-ce que l'acte de création?», conferenza del 17 marzo 1987, tenuta alla Femis. Versione rivista e tradotta da Charles J. Stivale, presente online: <https://deleuze.cla.purdue.edu/wp-content/uploads/2021/10/1b-Deleuze-What-Is-A-Creative-Act-French.pdf>. La citazione si trova nell'articolo di Julie Noirot, *infra*.

² Mitchell W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.

«adesso quindi ho una vita. una vera». *really ground zero* di Kathrin Röggla e il trauma della percezione

Alessandra Goggio

1. Röggla, l'Undici Settembre e la «realità della storia»

Tra le varie testimonianze e rielaborazioni (foto-)letterarie dell'Undici Settembre che hanno trovato spazio nell'opinione pubblica dei paesi di lingua tedesca, un ruolo di spicco spetta senz'altro a *really ground zero. 11. september und folgendes (really ground zero. l'11 Settembre e il seguito)*, 2001 di Kathrin Röggla. Scrittrice con all'attivo ormai numerose pubblicazioni che spaziano dalla narrativa alla saggistica, intersecando a vari livelli anche il teatro¹, Röggla (1971), pur vivendo ormai da lungo tempo a Berlino, è originaria dell'Austria – dato, questo, da non trascurare, giacché nella sua prassi scrittorica sono evidenti alcune peculiarità di questa tradizione letteraria, a partire dalla riflessione sulla lingua di hofmannsthaliana memoria sino a giungere al gioco sincretico fra dimensione verbale e visuale della poesia concreta di Artmann, Gappmayr e Jandl². Quest'eredità si declina in Röggla, da sempre attenta agli sviluppi e al funzionamento dei nuovi mezzi di comunicazione, tanto da essersi guadagnata l'appellativo di *Medienspezialistin* (esperta di media)³,

¹ Per una ricognizione critica dell'opera di Röggla si veda Coppola R., *Kathrin Rögglas Szeno-Graphien der Gegenwart*, de Gruyter-Brill, Berlin-Boston 2024.

² Cfr. Coppola R., «Der Konjunktiv hat sein Hauptlagerin Österreich aufgestellt». Echi austriaci nella raccolta *die alarmbereiten* di Kathrin Röggla», in *Studia austriaca* XXIX, 2021, pp. 113-136.

³ Ivanovic C., «Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder – Mediale Verschiebungen in Kathrin Rögglas *really ground zero*», in *Kultur & Gespenster* 2, 2006, pp. 108-117, qui p. 109. Salvo diversa indicazione la traduzione è sempre di chi scrive.

secondo i principi di un «realismo d'avanguardia»⁴ che mira allo scandaglio critico di una realtà ormai divenuta 'iperreale' in senso baudrillardiano, vale a dire del tutto permeata dai media e dalle loro pratiche e retoriche figlie di un post-capitalismo legato a modalità di produzione immateriale. Tale onnipresenza invasiva dei media dà inoltre vita – sempre secondo Röggl – a uno stato d'eccezione costante a cui il pubblico, almeno in Occidente e soprattutto negli USA, è stato assuefatto, attraverso un processo di (an)estetizzazione mirata, grazie alla somministrazione e conseguente visione di innumerevoli film catastrofici⁵.

Basterebbero queste brevi premesse a giustificare l'interesse dell'autrice nei confronti di quello che è stato il primo evento mondiale di *live broadcasting of history*, ossia l'attacco terroristico dell'Undici Settembre. In realtà, il caso ha voluto che Röggl si trovasse proprio a New York in quei fatidici giorni e abbia dunque vissuto in prima persona non solo l'attentato in sé, che fortunatamente non l'ha coinvolta direttamente, bensì anche e soprattutto le sue conseguenze materiali, sociali e, non da ultimo, mediali. Tale 'fortunata' coincidenza le ha inoltre permesso di essere prontamente invitata da alcuni giornali tedeschi e austriaci a pubblicare 'a caldo' le sue riflessioni su quanto accaduto⁶: gli articololetti frutto di questo lavoro, redatti in un lasso di tempo che va dal giorno all'indomani della tragedia sino alla vigilia dell'inizio della guerra in Afghanistan, sono successivamente confluiti, nel dicembre dello stesso 2001, arricchiti da ulteriori piccoli contributi nonché da fotografie scattate in loco da Röggl, nel volumetto *really ground zero. 11. september und folgendes*.

Al di là dei giudizi talora contrastanti che ne hanno accompagnato la pubblicazione⁷ è nondimeno oltremodo significativo che *really ground zero* non sia mai

⁴ Paar R., «Das Spiel mit Texten, Fotos und Realismus-Effekten in Kathrin Rögglas *really ground zero*», in *Kathrin Röggl*, a cura di Balint I., Nusser T., Parr R., edition text + kritik, München 2017, p. 193.

⁵ Cfr. Röggl K., «Geisterstädte, Geisterfilme» (2006), in Ead., *besser wäre: keine. Essays und Theater*, Fischer, Frankfurt a.M. 2013, pp. 7-22.

⁶ Si tratta dei quotidiani tedeschi *Tageszeitung* e *Tagesspiegel* e del settimanale austriaco *Falter*; ulteriori contributi furono successivamente pubblicati sulla rivista *Sprache im technischen Zeitalter*; per uno schema delle singole pubblicazioni si veda Landerl P., «Jetzt also hab ich ein leben. ein wirkliches»: Zu *really ground zero. 11. september und folgendes* von Kathrin Röggl», *Recherches germaniques* 39, 2009, p. 87.

⁷ L'opera fu inizialmente recepita in modo ambivalente: da un lato vi fu chi ne sottolineò il portato umano, interpretandola come un nobile tentativo di rielaborazione personale della tragedia da parte di Röggl; dall'altro si schierarono invece coloro che, ritenendo la

stato identificato univocamente per quanto riguarda il genere d'appartenenza. I numerosi studi critici che si sono susseguiti nel tempo hanno infatti sempre avuto difficoltà a incasellare il testo in una categoria ben definita⁸ – difficoltà, questa, in realtà agevolmente ovviabile laddove si consideri l'opera ponendo in primo piano quella sua peculiare duplicità espressiva che affianca e intesse parola e immagine, leggendola dunque come un fototesto il cui obiettivo è quello di fissare e rielaborare criticamente, tramite un uso straniato e straniante delle retoriche impiegate dai media, lo «pseudo-evento»⁹ dell'Undici Settembre e il *trauma* privato e collettivo che ne è scaturito. In tal senso *really ground zero* di Röggl si inserisce trasversalmente nell'ampio dibattito sulla rappresentazione visuale dell'Undici Settembre¹⁰ nonché pare rispondere – o per lo meno prova a farlo – a una tacita domanda sempre più cogente: come è possibile registrare e consegnare ai posteri la memoria di un momento eccezionale in cui – come afferma Calvino nel suo celeberrimo saggio sulla fotografia amatoriale – dovrebbe essere possibile leggere la «realtà della storia», in una società come la nostra, dove l'eccezione è rappresentata e percepita come l'ultimo film hollywoodiano sulla fine del mondo e financo ridotta a un'«(apparente) mediocrità quotidiana»¹¹?

Al fine di mostrare come Röggl tenti di fissare, sulla carta da scrivere e al contempo sulla pellicola fotografica, la memoria privata, collettiva e mediale dell'Undici Settembre, le riflessioni che seguono si focalizzano, partendo dal paratesto per poi via via addentrarsi sempre più nella carne dell'opera, su alcuni esempi di dialogo, incontro e talora addirittura scontro fra dimensione verbale e visuale che enucleano la retorica e poetica fototestuale in cui si sostanzia *really ground zero*.

tragedia ancora troppo 'vicina', giudicarono il testo, estremamente critico nei confronti della politica, della società nonché dei media americani, di cattivo gusto (cfr. Scheel K., «Da kriege ich doch gleich Wahrnehmungszustände! Was Literatur kann und nicht kann», in *Neue deutsche Literatur* 50, 544, 2002, pp. 154-158, p. 157).

⁸ Cfr. Mergenthaler V., «verständnisschwierigkeiten. Zur Etho-Poetik von Kathrin Rögglas *really ground zero. 11. september und folgendes*» in *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*, a cura di Gansel C., Kaulen H., Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2011, p. 231.

⁹ Baudrillard J., *Lo spirito del terrorismo*, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 44.

¹⁰ A tal proposito si veda: Dinoi M., *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008.

¹¹ Calvino I., «La follia del mirino» (1955), in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Barengchi M., Mondadori, Milano 1995, vol. II, p. 2220.

2. Oltre la superficie dell'immagine

Partendo quindi dal paratesto, i primi elementi su cui è necessario soffermare l'attenzione sono senza dubbio il titolo e la copertina e, nello specifico, il rapporto che essi intrattengono l'uno con l'altra. Entrambi esibiscono, non a caso, una forma bipartita: la prima parte del titolo, *really ground zero*, introduce al tema grazie al rimando al tristemente famoso *ground zero* delle Torri Gemelle e sottolinea inoltre, tramite l'avverbio *really*, la volontà dell'opera di farsi documento dell'evento, e cioè di giungere quanto più vicino possibile a un grado zero della scrittura, a sua volta adatto a rappresentare un nuovo *Nullpunkt* nella storia dell'umanità¹². A tale prima parte, in cui domina la lingua inglese – riflesso, altresì, del dominio statunitense nel discorso mediatico –, segue una seconda, marcata dal passaggio al tedesco e dunque all'orizzonte culturale dell'autrice e del suo pubblico: *11. september und folgendes*. Questo 'sottotitolo' non solo pone in rilievo la natura ormai 'storica' dell'Undici Settembre, aprendo dunque alla dimensione mnestica, bensì, attraverso quel 'folgendes' (letteralmente: quanto segue), precisa l'oggetto dell'opera, evidenziando come il fototesto in questione voglia (e possa) dare voce esclusivamente a una «post-prospettiva»¹³, ossia focalizzarsi su quanto avvenuto 'dopo', sulle reazioni dell'autrice stessa, ma soprattutto della società e della politica americana all'evento, registrandone la simbolica onda d'urto.

Come detto poc'anzi, anche la copertina si fonda su una simile duplice struttura. La prima ritrae infatti, in primo piano, un idilliaco angolo verde di Manhattan, mentre sullo sfondo campeggia, avvolta da un'enorme nuvola di fumo, una delle due torri del World Trade Center. Secondo un principio compositivo che, come vedremo, domina in tutto il fototesto, l'immagine si trova quindi in un rapporto di 'controcanto' dissonante nei confronti del titolo: quanto rappresentato visivamente non è infatti Ground Zero bensì un'immagine che nel tempo è divenuta una vera e propria icona dell'Undici Settembre¹⁴ e che peraltro porta

¹² Deupmann C., «Versuchte Nähe. Vom Ereignis des 11. September zum Ereignis des Textes», in *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*, a cura di Poppe S., Schüller T., Sascha S., Transcript Verlag, Bielefeld 2009, p. 140.

¹³ Krauthausen K., Rögga K., «Experten ohne Auftrag», in *Trajectoires* 3, 2009, doi: 10.4000/trajectoires.337.

¹⁴ Nella sua analisi delle immagini medialì dell'Undici Settembre, Chéroux ha definito quella della nuvola di fumo che si innalza dalle torri in fiamme una delle «immagini-ti-

in sé inscritta, nell'idea stessa che sottende l'elemento della nuvola, un'incertezza strutturale e visiva che evoca il classico *topos* dell'irrapresentabilità dell'orrore e dell'opposta tensione a mostrarlo 'malgrado tutto' (Didi-Huberman). A trovare spazio sin dall'inizio e configurarsi come 'biglietto da visita' dell'opera non è dunque tanto la realtà – *really* – quanto piuttosto ciò che di essa rimane, il suo simulacro mediale, che, nelle parole di Susan Sontag, «eclissa altre forme di comprensione, e di ricordo»¹⁵. Per contro, la quarta di copertina, che, come in un film, riporta una sorta di 'titolo di coda' – «e lo stato d'eccezione è prolungato fino a nuovo ordine» – propone un'immagine che ritrae lo stesso *setting*, ma in un momento successivo, come suggerisce l'assenza della torre sullo sfondo. Ciononostante, grazie alla presenza di elementi ripetuti, nello specifico il van bianco al centro della fotografia, trova concretizzazione una sorta di inquietante, ché impossibile, simultaneità con l'immagine precedente. Tale 'diplopia al contrario', che sdoppia le immagini invece di sovrapporle, da una parte, rimanda *ex negativo* all'ossessiva ripetizione di immagini che ha contraddistinto la rappresentazione mediatica dell'Undici Settembre¹⁶; dall'altra, invece, fa eco al testo, alludendo all'onnipresenza della catastrofe, anche laddove non concretamente visibile. A tal proposito è altresì necessario sottolineare come le figure che popolano l'immagine appaiano del tutto indifferenti – come peraltro insinua il cartellone pubblicitario che ironicamente afferma «now this won't hurt a bit», quasi che quanto avvenuto fosse solo un'invenzione dei media, un ennesimo film hollywoodiano, di cui le immagini di copertina non rappresentano altro che singoli fotogrammi destinati a ripetersi *ad infinitum*.

Un ulteriore rimando alla dimensione mediatica della tragedia è altresì instaurato attraverso l'uso di un layout del tutto peculiare: i 22 capitoli, titolati e numerati ma privi una precisa datazione temporale – aspetto che allontana il testo dal mero genere diaristico – sono disposti su strette colonne di testo che scorrono parallele sulle pagine, intervallate di volta in volta da sequenze fotografiche che seguono la stessa modalità di impaginazione. Le fotografie, rigorosamente in bianco e nero – una scelta, questa, sicuramente dettata dai costi di produzione, ma anche estetica, volta a riprodurre sia il monocro-

po» della tragedia; cfr. Chéroux C., *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Einaudi, Torino 2010, p. 17.

¹⁵ Sontag S., *Davanti al dolore degli altri*, nottetempo, Milano 2003, p. 77.

¹⁶ Cfr. Zelizer B., «Photography, journalism, and trauma», in *Journalism after September 11*, a cura di Zelizer B., Allan S., Routledge, London-New York 2011², p. 63.

matismo di Ground Zero e delle rovine, sia la tensione manichea fra bene e male, luci e ombre caratteristica dei discorsi mediatici sull'evento –, tendono a diminuire per numero e frequenza nel corso dell'opera, quasi a riproporre la graduale rimozione visiva del trauma, lasciando posto alla loro rielaborazione attraverso il medium della lingua¹⁷. Se un tale layout, da un canto, rinvia alla collocazione originaria dei contributi, riproducendo la fattura delle colonne dei quotidiani, dall'altro, le differenti altezze sulla pagina a cui cominciano e terminano testi e immagini imprime al tutto uno spiccato dinamismo che può essere interpretato ancora una volta in duplice maniera: *in primis*, le due colonne parallele rimandano direttamente all'oggetto del fototesto, ossia alla struttura delle due Torri Gemelle nonché alla continua e ossessiva ripetizione dell'immagine del loro crollo – ogni capitolo, infatti, sembra rimettere in scena l'acme drammatico dell'evento; secondariamente, ma non in senso strettamente gerarchico, le superfici testuali sono intervallate da spazi bianchi, espediente che riproduce così *ex negativo* lo scorrere di una pellicola filmografica, dando dunque vita a una chiara referenza intermediale. Tale referenza al mondo cinematografico trova altresì accentuazione proprio grazie alle fotografie, che più volte illustrano meccanismi specificatamente cinematografici come lo zoom, la ripetizione e il montaggio, risaltando così ancora una volta la sovrapposizione di realtà e film catastrofico tipica della rappresentazione dell'Undici Settembre.

Questo layout *sui generis* è variato solo in due momenti; in entrambi i casi ciò avviene attraverso l'innesto nel corpo testuale di alcune fotografie di differente dimensione e posizionamento, aspetto che dunque sottolinea altresì la natura non meramente accessoria bensì costitutiva di tali fotografie. La prima 'variazione' è data dalla riproduzione, più o meno a metà del testo, della fotografia di un volantino che riporta l'appello al ritrovamento delle scatole nere degli aerei coinvolti negli attentati¹⁸; si tratta di un'immagine a tutta pagina, priva – unica eccezione rispetto a tutte le altre – di un corrispettivo fotografico e/o verbale sulla pagina accanto e che, come vedremo in seguito, possiede un significato profondo e, in assonanza con l'oggetto che rappresenta, offre una chiave di decodifica e

¹⁷ È evidente che Röggl attribuisca alla scrittura – che non a caso pare maggiormente in grado di liberarsi di palinestri preconfezionati rispetto allo sguardo fotografico – una precisa funzione demistificatoria.

¹⁸ Röggl K., *really ground zero. 11. september und folgendes*, Fischer, Frankfurt a.M. 2001, p. 47, di seguito indicato nel testo come *rgz* e seguito dal numero di pagina.

interpretazione poetologica del testo stesso. La seconda fotografia che ‘disturba’ il layout e dunque attrae particolare attenzione su di sé è quella che ritrae i campi da tennis della NY University che si trovano di fronte alle finestre dell’appartamento di Röggl (rgz 88-89). In questo caso, si tratta di un’immagine semanticamente ambigua: da un lato, infatti, rappresenta, grazie anche al rinvio all’idea, quasi schilleriana, del gioco, il «negativo pacifico di Ground Zero»¹⁹; dall’altro, invece, visualizza lo spettro dell’incombente guerra dichiarata dagli USA al terrorismo, ché il taglio dato all’immagine pare evocare una portaerei che naviga nel mezzo di New York e con essa l’irrompere di un altro film, stavolta di genere bellico, nel tessuto della città²⁰.

Se quindi il contrasto fra realtà e medialità, o meglio il loro (con)fondersi dissonante senza soluzione di continuità, per cui il trauma dell’Undici Settembre diviene soprattutto un trauma della percezione, è già ampiamente annunciato e concretizzato nel paratesto e nel layout, tale aspetto del fototesto non manca di essere sia approfondito sul piano verbale sia ricreato performativamente nel rapporto fra testo e immagine e fra le immagini stesse. Ne è riprova diretta il primo capitolo – intitolato, forse non a caso, *Life*, come la famosa rivista statunitense baluardo del fotogiornalismo – il cui incipit, che poi non è altro che l’abbrivio del testo tutto, recita: «adesso quindi ho una vita. una vera» (rgz 6). Tale affermazione, oltre a manifestare la presenza di un ‘narratore’ in prima persona facilmente riconducibile a Röggl stessa²¹, si ricollega a quel *really* presente nel titolo: anche in questo caso, tuttavia, la ‘vita vera’ che viene millantata non è che un’illusione, sicché la frase, in realtà, riflette piuttosto la consapevolezza – ribadita poco dopo dallo stesso io narrante che si osserva dall’esterno come stesse guardando un film (rgz 7) – di essere entrata a fare parte della grande rappresentazione mediatica dell’Undici Settembre. Non è dunque una coincidenza che la prima fotografia, riprodotta in calce al capitolo (rgz 9), ritragga un uomo, apparentemente un vigile, che invece di volgere lo sguardo al sito dell’attacco, che si trova chiaramente alle

¹⁹ Ivanovic C., «Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder – Mediale Verschiebungen in Kathrin Röggla’s really ground zero», cit., pp. 115-116.

²⁰ L’immagine della portaerei rinvia altresì a un’altra tragedia, divenuta anch’essa un *topos* della cultura visuale – in particolare cinematografica – statunitense, ossia quella di Pearl Harbour.

²¹ La presenza di un ‘io’ narrante corrispondente all’autrice costituisce secondo Röggl stessa una mera «strategia di autenticazione» che tuttavia non garantisce in alcun modo il «realismo» della narrazione; cfr. Röggl K., «Reality Bites. In der Gerüchteküche» (2013), in Ead., *besser wäre: keine*, cit., pp. 383-409, qui p. 387.

sue spalle, come indica l'onnipresente nuvola, tiene lo sguardo fisso sull'obiettivo e di conseguenza sulla stessa Röggl, che in tal modo da soggetto osservante si trasforma in oggetto osservato²², ribaltando così anche il valore testimoniale della fotografia, che più che rendere evidenza dell'Undici Settembre attesta invece l'esistenza di chi fotografa. L'immagine appena citata dà inoltre avvio a un trittico di fotografie (rgz 10) che, attraverso un processo di *zooming out*, visualizzano l'allontanarsi dal WTC in fiamme, simulando dunque una 'fuga' che svela altresì il desiderio inconscio del soggetto fotografante di sottrarsi al ruolo di mera comparsa in questo film della catastrofe a cui è stato involontariamente 'condannato'.

Anche la successiva sequenza fotografica (rgz 17), inserita in chiusura del secondo capitolo (*update*), ribadisce con ancora maggiore insistenza la medialità dell'evento attraverso espedienti quali la moltiplicazione del dispositivo visuale – nello specifico attraverso la cattura di un fotogramma di un programma televisivo nel quale, a loro volta, sono mostrate le fotografie di alcune persone scomparse – o la riproduzione fotografica di un collage 'fisico' in cui la realtà del trauma, rappresentata dall'invito a una veglia in memoria delle vittime dell'attentato, si incida nel palinsesto mediatico dell'America dei talk show sensazionalistici e, con esso, nella ripetitività della vita quotidiana²³. Queste immagini si pongono altresì in una posizione ambivalente rispetto al testo che le accompagna, in cui Röggl stessa ammette di aver fatto parte di coloro «che fotografano senza criterio alcuno» (rgz 8), giacché da esse risulta evidente la volontà, seppur a posteriori, di ergere la propria narrazione visuale a controcanto e commento critico del bombardamento mediatico di quei giorni.

L'impossibilità di affidarsi alle immagini distribuite dai media, soprattutto dalla televisione, al fine di comprendere il reale portato umano e traumatico dell'evento è altresì evidenziata nel terzo capitolo dal titolo esemplare «*bildausgänge*», composto che, sul modello del termine tedesco *Notausgang* (uscita d'emergenza), evoca la possibilità, o meglio, dato l'incipit del capitolo, nega l'esistenza di tali uscite e suggerisce l'impossibilità di trovare nelle immagini 'pubbliche'

²² Tale immagine apre inoltre una sorta di cornice: l'ultima fotografia (sfocata e mossa) dell'opera ritrae proprio l'autrice, la quale, tuttavia, non guarda dritta in camera, bensì in un'altra direzione, quasi a volersi sottrarre allo sguardo perenne e penetrante della macchina fotografica, metonimia del sistema mediatico *in toto*, e rivendicare così la 'concretezza' della propria esistenza.

²³ Il volantino è infatti incollato su un cartellone pubblicitario del programma *Ricki Lake*, talk show condotto dall'omonima attrice e presentatrice americana e andato in onda dal 1993 al 2004 per un totale di oltre 2.400 episodi.

della tragedia un senso che vada oltre il sensazionalismo e di sfuggire dunque a quella che Rögglà stessa definisce «Medienamerika» (rgz 19), un'America senza carne, fatta solo di fotografie mediali (ma anche amatoriali) del tipo tanto criticato da Calvino. Al vortice apparentemente infinito di immagini ripetute e ripetitive descritto nel testo – si parla esplicitamente di «pacchi di fotografie» (rgz 20) – l'autrice contrappone nondimeno una possibile via di fuga, ossia una fotografia quasi surreale, pubblicata sul *New York Times* del 13 settembre 2001. Pur non graficamente riprodotta nel volume, grazie ad una minuziosa analisi di Rögglà che muove dal suo *studium* – lo squarcio aperto da uno degli aerei in una delle torri – al suo *punctum* – un uomo fra le macerie, pulviscolo minuscolo sulla superficie visiva, che si tiene una mano sulla fronte come se scrutasse l'orizzonte –, l'immagine trasmette qualcosa di profondamente umano, impossibile da rintracciare nella maggioranza di quelle mediali in circolazione, come sottolinea l'autrice stessa: «questa foto [...] assume un carattere emblematico, non da ultimo per l'irreale solitudine di quest'uomo nello squarcio; trasmette un'esperienza che non ho trovato nella maggior parte delle immagini, molto più realistiche, delle masse in fuga» (rgz 21).

Se in questo passaggio il procedimento ecfrastico illumina dunque un'immagine di fatto assente, ma non per questo meno significativa, in altri punti si assiste al caso contrario, per cui l'immagine amplia, talora con esiti inattesi, il discorso presente nel testo. Un esempio in tal senso è offerto da una fotografia che segue il capitolo in cui Rögglà, incuriosita dall'attività di alcuni ragazzi intenti a preparare uno striscione, intrattiene un breve dialogo con un uomo di una certa età che le spiega come i giovani siano contro ogni possibilità di una guerra «proprio come lo erano loro ai tempi del Vietnam» (rgz 39); il fatto che al centro dell'immagine, nell'atto di rendere onore alle vittime dell'attacco terroristico, si trovi una donna dai tratti orientali, forse proprio di origini vietnamite (rgz 41), apre allora un discorso non toccato dal testo (e dai media statunitensi in generale), ossia quello relativo al rapporto fra vittime e carnefici e, in particolare, all'inversione di ruoli subita proprio dagli statunitensi, poco avvezzi a trovarsi nel ruolo delle vittime e dunque strutturalmente incapaci di 'gestire' il trauma causato dalla violenza vissuta per la prima volta 'a casa propria', a differenza dei vietnamiti, ma anche degli europei come Rögglà stessa.

Altre forme di riflessione performativa sulla medialità e sulla difficoltà della comprensione, nel senso di appropriazione concreta, e rielaborazione degli eventi dell'Undici Settembre emergono grazie ad alcuni rapporti metonimici che si instaurano fra testo e immagini e che conducono altresì a un reciproco potenziamento. Per esempio, il capitolo nel quale Rögglà viene informata telefonicamente – dunque grazie

all'utilizzo di un altro medium chiave della nostra quotidianità – circa la situazione in Germania, dove, complice la distanza dal luogo dell'evento e l'impossibilità di toccare con mano – o anche solo attraverso la lente di un obiettivo fotografico – la realtà, le immagini mediali hanno paradossalmente avuto un'eco più forte, dando luogo a reazioni isteriche e fuori luogo, riprova di quella «scrittura automatica del terrorismo, rialimentata dal terrorismo involontario dell'informazione»²⁴, si conclude con la fotografia di una curiosa struttura che richiama subito alla mente le famose torri della televisione di Berlino e Stoccarda, stabilendo dunque un implicito rimando al panorama mediatico-televisivo tedesco. Oppure ancora, l'asfissiante e ripetitiva retorica della politica statunitense imperniata sulla contrapposizione manichea fra bene e male, eroe e nemico, luce e buio, che Röggl non manca di porre in rilievo sul piano testuale, riportando numerose citazioni di discorsi di rappresentanti della Casa Bianca e del Congresso (rgz 30-34), trova una sua concretizzazione visuale attraverso la contrapposizione delle meta-immagini, giacché entrambe scattate alla televisione, del Presidente George W. Bush e di uno dei presunti attentatori (rgz 76) – una costellazione contrappuntistica, questa, integrata altresì sulla pagina successiva dall'immagine di due giornalisti, chiosa metonimica, per l'appunto, dell'amplificazione che tale retorica acquisisce attraverso la sua propagazione nei media.

3. *really ground zero* come pratica di contro-archiviazione dissonante

Gli esempi qui brevemente commentati dimostrano come dimensione verbale e visuale siano costantemente interpolate nell'opera di Röggl: tramite continue *mise en abyme* trans- e meta-mediali che evidenziano e discutono le forme e le peculiarità di un medium nell'altro, *really ground zero* si configura come un fototesto il cui obiettivo non è tanto quello di offrire una lettura preconfezionata o una narrazione iperpersonale degli eventi dell'Undici Settembre; piuttosto, attraverso la (ri)produzione 'dissonante' di costrutti, retoriche e pratiche mediali, esso permette al lettore/osservatore di soffermarsi realmente sulle parole e sulle immagini come fossero singoli frames estratti dal film catastrofico *Undici Settembre*. *really ground zero* non ci mostra di fatto mai il 'vero' *ground zero*; di fatto, il trauma che viene performativamente riprodotto, registrato e (de)costruito nel testo non è un trauma fisicamente concreto – bandito ormai dall'iperrealtà postmoderna, bensì l'unico con cui la stragrande maggioranza della popolazione mondiale ha dovuto

²⁴ Baudrillard J., *Lo spirito del terrorismo*, cit., p. 43.

fare i conti: un trauma della percezione nonché della rappresentazione, che ci ha definitivamente precipitato in un presente ‘ampio’ – come lo definisce Hans Ulrich Gumbrecht – in cui lo stato d’eccezione è prolungato all’infinito e la realtà, concreta, è ‘sospesa sino a nuovo ordine’, sostituita dalla finzione mediatica.

L’opera pone quindi in essere un esercizio di «contro-archiviazione memoriale»²⁵ e lo fa tracciando una serie di ‘mediografie’, ossia piccoli studi patografici che mettono in luce quella deriva mediatica della nostra società che ha raggiunto un primo picco proprio con il *live broadcasting of history* dell’Undici Settembre, ma che al contempo invitano alla creazione di una narrazione altra, dissonante e financo dissidente nei confronti della ‘realtà’ creata dai media. Proprio in tale contesto diviene allora chiaro il valore assunto da quella fotografia del volantino che invita al ritrovamento delle scatole nere citata precedentemente, un’immagine che potremmo definire poetologica, in quanto illustra – ancora una volta grazie a quella che è una duplice interpretazione offerta dalla fotografia stessa – sia la natura del fototesto di Röggl, sia il compito che questo affida al suo pubblico. Il termine *black box* può infatti indicare – nell’ambito della teoria dei sistemi – un modello che è descrivibile in base a come reagisce a una determinata sollecitazione esterna, ma il cui funzionamento interno è di fatto occulto; e tuttavia, il volantino invita proprio – come già detto – a fornire indicazioni utili al ritrovamento delle scatole nere dei velivoli protagonisti dell’attacco terroristico, onde ricostruire concretamente l’accaduto. A ben vedere, anche il fototesto di Röggl si comporta da modello *black box*: registra infatti l’onda d’urto mediatica dell’Undici Settembre e la riproduce come un sismografo, lasciando però ai lettori la responsabilità di interpretare i dati, ossia di trovare, nascoste sotto una miriade apparentemente infinita di parole e immagini, le ‘rovine’ della nostra società dell’informazione, le scatole nere della tragedia – reale tanto quanto mediale. Una responsabilità che, non a caso, viene ribadita appena qualche pagina dopo l’immagine, quando Röggl riporta le parole di Eliot Weinberger – intellettuale statunitense notoriamente critico verso il suo stesso paese –, che suggerisce all’autrice di cercare sempre di leggere sempre «fra le righe» (*rgz* 50). Una raccomandazione, questa, che vale chiaramente anche per il pubblico di *really ground zero*, esortato a leggere fra le righe così come fra le immagini, ad andare oltre la liscia superficie del panorama mediatico, onde ritrovare, grazie a «fratture, brecce, pietre d’inciampo»²⁶, come quelle create dal fototesto di Röggl, lacerti di realtà, quella vera.

²⁵ Previtali G., «Citizenship», in *Il postfotografico. Dal selfie alla fotogrammetria digitale*, a cura di Grespi B., Villa F., Einaudi, Torino 2024, p. 274.

²⁶ Röggl K., «Reality Bites. In der Gerüchteküche», cit., p. 393.

Bibliografia

- BAUDRILLARD J., *Lo spirito del terrorismo*, Raffaello Cortina, Milano 2002.
- CALVINO I., «La follia del mirino» (1955), in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Barengi M., Mondadori, Milano 1995, vol. II, pp. 2217-2220.
- CHÉROUX C., *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Einaudi, Torino 2010.
- COPPOLA R., «Der Konjunktiv hat sein Hauptlager in Österreich aufgestellt». Echi austriaci nella raccolta *die alarmbereiten* di Kathrin Röggla», in *Studia austriaca* XXIX, 2021, pp. 113-136.
- COPPOLA R., *Kathrin Röggla's Szeno-Graphien der Gegenwart*, de Gruyter-Brill, Berlin-Boston 2024.
- DEUPMANN C., «Versuchte Nähe. Vom Ereignis des 11. September zum Ereignis des Textes», in Poppe S., Schüller T. e Sascha S. (a cura di), *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*, Transcript Verlag, Bielefeld 2009, pp. 139-161.
- DINOI M., *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008.
- IVANOVIC C., «Bewegliche Katastrophe, stagnierende Bilder – Mediale Verschiebungen in Kathrin Röggla's *really ground zero*», *Kultur & Gespenster* 2, 2006, pp. 108-117.
- KRAUTHAUSEN K. e RÖGGLA K., «Experten ohne Auftrag», in *Trajectoires* 3, 2009, doi: 10.4000/trajectoires.337.
- LANDERL P., «'Jetzt also hab ich ein leben. ein wirkliches': Zu *really ground zero. 11. september und folgendes* von Kathrin Röggla», in *Recherches germaniques* 39, 2009, pp. 85-97.
- MERGENTHALER V., «verständnisschwierigkeiten. Zur Etho-Poetik von Kathrin Röggla's *really ground zero. 11. september und folgendes*», in Gansel C., Kaulen H. (a cura di), *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2011, pp. 231-245.
- PARR R., «Das Spiel mit Texten, Fotos und Realismus-Effekten in Kathrin Röggla's *really ground zero*», in Balint I., Nusser T., Parr R. (a cura di), *Kathrin Röggla*, edition text + kritik, München 2017, pp. 181-195.
- PREVITALI G., «Citizenship», in Grespi B., Villa F. (a cura di), *Il postfotografico. Dal selfie alla fotogrammetria digitale*, Einaudi, Torino 2024, pp. 267-283.
- RÖGGLA K., *really ground zero. 11. september und folgendes*, Fischer, Frankfurt a.M. 2001.

RÖGGLA K., «Geisterstädte, Geisterfilme» (2006), in Ead., *besser wäre: keine. Essays und Theater*, Fischer, Frankfurt a.M. 2013.

SCHEEL K., «Da kriege ich doch gleich Wahrnehmungszustände! Was Literatur kann und nicht kann», in *Neue deutsche Literatur* 50, 544, 2002, pp. 154-158.

SONTAG S., *Davanti al dolore degli altri*, nottetempo, Milano 2003.

ZELIZER B., «Photography, journalism, and trauma», in Zelizer B., Allan S. (a cura di), *Journalism after September 11*, Routledge, London-New York 2011², pp. 55-74.