

Elena Manenti*

Visual autobiography negli Stati Uniti d'America

Negli ultimi vent'anni, negli Stati Uniti, il termine *Life-Writing Studies* ha sostituito quello tradizionale di *Auto/Biography Studies* per indicare l'avvenuta espansione dell'oggetto d'indagine e l'inclusione di opere che si trovano all'incrocio di differenti generi, così come pubblicazioni che utilizzano modalità di rappresentazione grafiche, digitali o audiovisive. Queste nuove produzioni pongono un crescente interesse verso soggetti ai quali non veniva dato precedentemente spazio e attenzione, come le persone di colore, i nativi americani e le donne¹. Il passaggio dagli studi autobiografici a quelli denominati *Life-Writing* è avvenuto sotto il segno delle teorie femministe e post-coloniali e ha rappresentato un superamento dei limiti fissati precedentemente rispetto a ciò che si comprendeva nella categoria del genere autobiografico.

I cambiamenti tecnologici avvenuti negli ultimi decenni hanno avuto un forte impatto sulla modalità con cui i soggetti si rappresentano e narrano. Multimedialità e cultura visiva dominano ormai il mondo post-moderno del tutto pervaso dalla tendenza a rappresentare la propria esistenza attraverso immagini². Come sostiene Nicholas Mirzoeff nel suo famoso saggio *An Introduction to Visual Culture*³, la comprensione del mondo e di noi stessi non è più testuale, ma visiva. Questo assunto apre a molteplici riflessioni sugli specifici elementi caratterizzanti un'immagine, sul processo di percezione di essa e su come l'identità di un soggetto, immerso in una cultura visiva e multimediale, si costituisca e rappresenti. Per indicare questa intricata e quanto mai attuale questione, alcuni studiosi hanno coniato il termine *Automediality*, che unisce le parole "autos" e "media" per sottolineare come l'uso di un determinato media per narrare la propria vita non sia solo uno strumento scelto tra altri possibili, ma sia costitutivo della narrazione stessa⁴. Sarah Brophy, in *Studying Visual Autobiography in the*

* Laureata in Filosofia, Professional Gestalt Counselor, Consulente in scrittura autobiografica e autoanalitica, Formatrice, Docente LUA dal 2008 al 2015 (www.elenamanenti.com). Vive a Berkeley (CA) dal 2015.

¹ D. McCoey, *The Limits of Life Writing*, in *Life Writing*. Vol. 14, Routledge, 2017, p. 277.

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

³ N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, 2009.

⁴ S. Sidonie, J. Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, University of Minnesota Press, 2010, p.168. Gli studiosi che hanno coniato questo termine sono Jorg Dunne e Christian Moser.

*Post-Digital Era*⁵, afferma che è compito degli studiosi di autobiografia formulare nuove metodologie d'analisi delle forme di rappresentazione di sé all'interno della cultura digitale-visuale odierna, mantenendo una rigorosa postura rispetto a cosa e come si osserva, e riflettendo criticamente sulle implicazioni presenti in queste nuove forme d'espressione di sé, che non riguardano solo gli aspetti visivi e digitali, ma anche politici, sociali ed etici⁶.

Considerata questa cornice, si può affermare che gli studi e le forme di autobiografia e biografia del ventunesimo secolo stanno assumendo contorni diversi rispetto al passato. Negli Stati Uniti si inizia a parlare di *Visual Autobiography*, ma non c'è ancora una definizione concorde sui suoi limiti. Le ricerche in questo campo sono molteplici e stanno suscitando un vivace dibattito tra gli studiosi.

Nelle prossime pagine, presenterò un quadro panoramico di testi e progetti riguardanti la *Visual Autobiography* negli Stati Uniti, insieme a riflessioni critiche stimulate dalle opere analizzate e dalle attuali ricerche in questo ambito. Mi soffermerò in particolare sui alcuni *Graphic Memoir* che ho selezionato con l'intento di offrire una prospettiva storica, nonché su pubblicazioni di testi ibridi che intersecano in maniera disomogenea fotografia e/o multimedia (audio, installazioni, collage) all'interno di narrazioni autobiografiche⁷.

Il termine *Visual Autobiography* o *Intermedia Autobiography* è stato introdotto per la prima volta dalla fotografa Jo Spence e dallo scrittore e artista Dick Higgins per indicare una creazione che si colloca tra più media⁸. La *Visual Autobiography* fa riferimento ad un'ampia gamma di lavori, come le autobiografie più convenzionali, nelle quali le immagini supportano o illustrano il testo scritto, le autobiografie fotografiche, le pittografie (*picture-writing*), i *graphic memoir*, le autobiografie artistiche (testi artigianali creati attraverso collage, mappe, oggetti o sculture), e infine quelle costruite attraverso audiovisivi o installazioni. Questi lavori sono creazioni ibride che intrecciano media differenti e si collocano in diversi punti di un ipotetico *continuum* tra lavoro autobiografico più tradizionale e creazioni artistiche vere e proprie, tanto che, anche se non ancora del tutto accettata, per sottolineare le commistioni tra lavoro autobiografico e *Visual Arts*, è stata coniata per alcune opere la definizione di "*Autobiographical Art*"⁹.

⁵ S. Brophy, *Studying Visual Autobiographies in the Post-Digital Era*, in Douglas, Kate, and Ashley Barnwell, *Research Methodologies for Auto/Biography Studies*. Routledge, 2019, p. 49-60. Sulla questione del metodo e della necessità di elaborare nuovi strumenti d'analisi dei materiali visivi si veda anche G. Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publication, 2001.

⁶ Ivi, p. 54.

⁷ Per un approfondimento sui testi autobiografici scritti in particolare da fotografi e più in generale sull'interazione fra testo e immagini, segnalo questo testo: A. Schmitt, *The Photographer as Autobiographer*, Palgrave Macmillan, 2022.

⁸ H.D. Sweet Wong, *Picturing Identity. Contemporary American Autobiography in Image and Text*, The University of North Carolina Press, 2018, p. 2.

⁹ Cfr. G. Blum, *Autobiographical Visual Arts*, in M. Wagner-Egelhaaf, *Handbook of Autobiography/Autofiction*, De Gruyter, 2019.

1. La figura dell'autobiografo-artista

Nella *Visual Autobiography*, il tradizionale autobiografo, assorto tra carta e penna, assume il profilo di un autobiografo-artista¹⁰ che esplora nuove modalità espressive sperimentando e facendo interagire differenti media tra loro. L'autobiografo-artista si muove in un territorio senza precise mappe, spesso lasciandosi guidare dal processo creativo, ed in parte inconscio, in atto. La capacità di sostenere e attendere, abitando l'ancora informe, diventa una qualità essenziale di questa figura, che si mette in ascolto di ciò che emerge dalla propria interiorità e dà spazio all'intuizione e alle possibilità aperte dall'immaginazione. L'intento è quello di farsi sorprendere dalle proprie creazioni, allentando il controllo e mettendosi "a lato" rispetto al processo in atto, procedendo nella penombra, e rischiando a volte di perdersi o di allontanarsi dalle intenzioni iniziali. Stare nel flusso della creazione porta ad immergersi in una dimensione creativa, mantenendo allo stesso tempo un vigile osservatore interno, che costantemente interroga la propria "arte-autobiografica" e da essa coglie ed apprende ciò che forse ad una indagine più razionale sarebbe potuto sfuggire. Il profilo dell'autobiografo-artista è una sorta di Giano bifronte, collocato tra passato e futuro. In questa figura può essere prevalente la dimensione artistica, come nel caso di alcuni fotografi che illustrerò di seguito, i quali hanno esplorato il genere autobiografico attraverso il loro media, o quella letteraria, come nel caso di autobiografi radicati nelle forme più tradizionali dell'autobiografia che si cimentano con nuovi mezzi espressivi.

L'autobiografo-artista cerca di rappresentare l'inafferrabile e indicibile complessità della propria esistenza anche attraverso sperimentazioni artistiche che diventano il luogo privilegiato dove il significato si rivela¹¹. L'intento è quello di esprimere, anche inconsapevolmente, ciò che l'autore non sa di sapere, esplorando i confini tra parola e immagine. Nel lavoro autobiografico tradizionale, le immagini sono spesso al servizio del testo scritto, ma nella *Visual Autobiography* il rapporto di potere tra parola e immagine raggiunge un equilibrio maggiore. Il carattere ibrido di queste opere crea una stratificazione di significati originata dall'intreccio di testo e immagini, significati che non sarebbero emersi se i due elementi fossero stati distinti¹².

L'immagine offre una maggiore immediatezza sensoriale rispetto alla parola scritta, e può avere un impatto emotivo intenso sul fruitore e sull'autore stesso, risvegliando ricordi dimenticati, stimolando associazioni o promuovendo nuove consapevolezze. Inoltre, può rapidamente entrare in conflitto con narrazioni cristallizzate, costringendo a confrontarsi con ombre a volte difficili da esprimere attraverso la nitidezza di una parola scritta. Le immagini sono dense di significati impliciti, e "giocando" con esse, facendole interagire con altri ma-

¹⁰ H.D. Sweet Wong, *Picturing Identity*, cit., p. 3.

¹¹ N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, cit., p. 6.

¹² Segnalo su questa tematica: International and Interdisciplinary Conference, *Hybridity in Life Writing: How Text and Images Work Together to Tell a Life*, Université de Paris, 7-8 July 2022.

teriali, componendole e modificandole per creare nuovi significati, è possibile elaborare il passato attraverso un processo creativo, metaforico e proiettivo¹³. La dimensione metaforica dell'elemento visivo, che sovrappone contenuti letterali e simbolici, diventa centrale nell'esprimere la complessità dell'esperienza del mondo. L'esplorazione di come le immagini si inseriscono nel lavoro autobiografico, e come si relazionano alla parola scritta, è uno dei temi sui quali gli studiosi di autobiografia negli Stati Uniti si stanno maggiormente confrontando.

2. Disegnare la vita tra parole e immagini: i *Graphic Memoir*

Il passaggio dai fumetti ai *Graphic Novel*, precursori dei *Graphic Memoir*, autobiografie a fumetti, avviene negli Stati Uniti negli anni '60 quando il processo di produzione cambia, e dai fumetti, caratterizzati come opere d'intrattenimento nate dalla collaborazione di più autori e destinate ad un vasto pubblico, si assiste alla nascita di testi unitari più sofisticati, generalmente creati da un solo autore sia per la parte grafica che testuale, indirizzati ad un pubblico adulto, e riguardanti tematiche non d'evasione¹⁴. Il termine *Graphic Novel* è stato utilizzato per la prima volta nel 1978, in riferimento all'opera di Will Eisner, *A Contract with God and Other Tenement Stories*¹⁵, un ciclo di quattro storie brevi di disillusione e frustrazione connesse dalla stessa ambientazione sociale. Le storie raccontate nei *Graphic Novel* sono medio-lunghe, compiute, e spesso tragiche: narrano di esperienze problematiche e di impegno etico. In queste produzioni, la parte grafica è legata allo stile e alla creatività dell'autore ed è inscindibile da quella testuale, costringendo il lettore a mantenere contemporaneamente l'attenzione sui due canali.

Pietra miliare di queste nuove produzioni sono i due volumi di Art Spiegelman intitolati *Maus: A Survivor's Tale*¹⁶, pubblicati nel 1986 e 1991, un'opera complessa e straordinaria dal punto di vista sia grafico che tematico. L'autore racconta l'Olocausto attraverso personaggi zoomorfi e una narrazione fortemente autobiografica che si svolge su due livelli temporali: la storia del padre deportato nei campi di concentramento e quella del figlio oppresso da queste memorie. È il figlio che chiede al padre di trasmettergli i suoi ricordi, che vengono raffigurati visivamente con tratti che rievocano le grandi opere dell'Espressionismo tedesco. Nel secondo registro, quello del presente, l'autore stesso è raffigurato nella sua vita quotidiana a New York alla fine degli anni '70. Vincitore del premio Pulitzer nel 1992, *Maus* consacra un nuovo linguaggio espressivo e apre la strada ai racconti autobiografici rappresentati in forma grafica.

¹³ E. Giusti e M. C. Proietti, *Fototerapia e Diario Clinico*, Franco Angeli, 1995, p. 170.

¹⁴ Cfr. V. Bavaro e D. Izzo, *Comics, fumetti, graphic novels: dialogo intergenerazionale su un medium indisciplinato*, ÁCOMA, Rivista Internazionale di Studi Nordamericani, n. 38, Primavera 2009, pp. 7-26.

¹⁵ W. Eisner, *A Contract with God and Other Tenement Stories*, Baronet Books, 1978.

¹⁶ A. Spiegelman, *Maus: A Survivor's Tale*, Penguin, 1987.

Il settore dei *Graphic Memoir*, o *Autographic*¹⁷ come li definisce Gillian Whitlock, è diventato negli ultimi anni un veicolo per raccontare storie complesse di genere, razza, ingiustizia e rivendicazione sociale. È il luogo attraverso il quale si racconta di famiglie disfunzionali, traumi, malattie mentali e discriminazioni. Su questa scia troviamo un'altra pietra miliare nella storia dei *Graphic Memoir* negli Stati Uniti: *Fun Home: a Family Tragicomic*¹⁸ di Alison Bechdel, pubblicato nel 2006. Questa pubblicazione è stata oggetto di numerose ricerche accademiche nell'ambito degli studi autobiografici perché è un'opera sperimentale e pionieristica che intreccia in modo innovativo lavoro autobiografico e fumetti¹⁹. Bechdel impiega molti anni a concludere il testo perché ogni personaggio è disegnato sulla base di fotografie che lei stessa scatta. Inoltre, l'autrice usa immagini da Google Images per ricostruire esattamente i luoghi rappresentati, disegna usando fotografie di familiari, e incorpora lettere ed estratti dai diari dell'infanzia usando Photoshop. In *Fun Home*, come in *Maus*, è presente un duplice registro temporale: il racconto dell'infanzia e della giovinezza dell'autrice, e la biografia della sua (disfunzionale) famiglia, in particolare di suo padre con il quale ha una complessa relazione. La narrazione non è lineare: Bechdel torna e ritorna sugli stessi episodi, aggiungendo dettagli o nuove informazioni ad ogni nuovo giro, generando una struttura che la stessa autrice definisce labirintica²⁰ e che sembra aderire ai processi di consapevolezza interiore. I temi presenti in *Fun Home* riguardano l'abuso emotivo, l'orientamento di genere e la morte, e vengono affrontati tessendo riferimenti costanti alla letteratura (Albert Camus, Marcel Proust, Henry James, Scott Fitzgerald), nella quale Bechdel crede di poter trovare un aiuto nella comprensione di sé stessa.

Il dettaglio nel tratto grafico di *Fun Home* richiama i lavori di un altro fondamentale autore del genere autobiografico fumettistico negli Stati Uniti: Robert Crumb, divenuto noto a livello internazionale per opere come *The Confessions of Robert Crumb*²¹ e *Weirdo*²². Crumb ha raccontato per quarant'anni la sua vita

¹⁷ S. Sidonie, J. Watson, *Reading Autobiography*, cit., p. 168.

¹⁸ A. Bechdel, *Fun Home: a Family Tragicomic*, Mariner Books, Reprint Edition, 2007. Per approfondire i lavori di Bechdel rimando a: V. Gennero, *Alison Bechdel e l'Etica del Paradosso*, in *Il Graphic Novel negli Stati Uniti*, a cura di V. Bavaro e D. Izzo, Ácoma, Rivista Internazionale di Studi Nordamericani, n. 38, Primavera 2009, pp. 61-76.

¹⁹ Sean Wilsey, autore di *memoir* ed editore di San Francisco, in *The Things They Buried*, The New York Times, June 18, 2006, dice che *Fun Home* è "a pioneering work, pushing two genres (comic and memoir) in multiple new directions".

²⁰ Intervista ad Alison Bechdel a cura di D. Seidel, *Alison Bechdel's Graphic Narrative (Web Video)*, Rutgers University Writers House, 11 aprile 2008. In questa intervista, a proposito della narrazione in *Fun Home*, l'autrice dichiara di: "going over the same material, but starting from the outside and spiraling in to the center of the story".

²¹ *The Confessions of Robert Crumb* è un documentario autobiografico di Robert Crumb, con la partecipazione della moglie Aline Kominsky Crumb e di altri famigliari, pubblicato nel 1987 (Homevideo Studio).

²² *Weirdo* è una rivista di fumetti stampata dall'editore *Last Gasp* dal 1981 al 1993. Per una raccolta dei numeri pubblicati rimando a: *The Book of Weirdo*, a cura di J.B. Cooke, Last Gasp of San Francisco, 2019.

e le sue convinzioni politiche e sociali attraverso i fumetti. È un autore anarchico, trasgressivo, provocatorio, a tratti osceno. Esponente della cultura underground degli anni '60 a San Francisco, è una voce che si oppone al sistema e alle istanze borghesi della società²³. Crumb ha ispirato e aiutato un altro fumettista che a sua volta ha unito in maniera indissolubile fumetti e autobiografia negli anni '70: Harvey Pekar. Momenti di vita quotidiana ed episodi autobiografici, spunto per riflessioni più generali, sono al centro della sua vasta produzione. In *The Quitter*²⁴, Pekar racconta della sua infanzia, mentre in *Our Cancer Year*²⁵, un vero e proprio *Graphic Memoir* scritto insieme alla moglie Joice Brabner, ricostruisce l'anno in cui si ammalò di cancro. La sua opera più famosa, *American Splendor*²⁶, narra la sua vita a Cleveland, l'incontro con Crumb, gli inizi della sua carriera di fumettista, e il suo matrimonio.

Dalla fine degli anni '70, Crumb inizia a collaborare con la moglie Aline Kominsky, una femminista e fumettista americana che lavora su tematiche quasi esclusivamente autobiografiche in produzioni come *Goldie: A Neurotic Woman*²⁷, e *Need More Love. A Graphic Memoir*²⁸, un'opera che raccoglie dipinti, fotografie, fumetti autobiografici e testi. Nei suoi lavori, Kominsky affronta tematiche scomode come il difficile rapporto con la madre, l'infanzia segnata da abusi, la sua vita sessuale e la sua ipocondria. Kominsky è una figura centrale nel campo del *Graphic Memoir* e di forte ispirazione per le generazioni successive, in particolare alla fine degli anni '90 e all'inizio degli anni 2000, quando gli Stati Uniti sono stati invasi da un'ondata di nuovi autori di *Graphic Novel* autobiografici. È impossibile ripercorrere in modo esaustivo tutte le straordinarie pubblicazioni degli ultimi trent'anni negli Stati Uniti. Mi limiterò a segnalare le più significative, cercando di evidenziare i temi contemporanei emergenti e alcuni tratti comuni caratterizzanti queste opere.

Abbiamo visto come un primo tema ricorrente nei *Graphic Memoir* americani sia il racconto di storie legate all'infanzia e all'adolescenza dell'autore, esperienze che si collocano spesso in famiglie disfunzionali o contesti di povertà, solitudine o emarginazione. Il testo di Lynda Barry, *What It Is*²⁹, pubblicato nel 2008, è un'opera singolare che riflette proprio sul processo della memoria e sulla sfuggibile natura del passato, mescolando collage, testi scritti a mano dall'autrice e altri composti, disegni e immagini. Nel testo, Barry pone domande di fondo:

²³ Cfr. E. Shannon, *Shameful, Impure Art: Robert Crumb's Autobiographical Comics and the Confessional Poets*, in *Biography*, Vol. 35, No. 4, University of Hawai'i Press, 2012, pp. 627-649.

²⁴ H. Pekar, *The Quitter*, Vertigo, 2006.

²⁵ H. Pekar, *Our Cancer Year*, Running Press, 1994.

²⁶ *American Splendor* è una serie fumetti autobiografici pubblicati in varie edizioni tra il 1976 e il 2008. Per una antologia dei primi anni rimando a: H. Pekar, *The New American Splendor Anthology*, Four Walls Eight Windows, 1991.

²⁷ *Goldie: A Neurotic Woman* fu pubblicato la prima volta nel 1972 in *Wimmen's Comix*, rivista di fumetti underground che affrontava tematiche femministe, politiche e autobiografiche, stampata da diversi editori tra il 1972 e il 1992.

²⁸ A. Kominsky-Crumb, *Need More Love. A Graphic Memoir*, Spruce Books, 2007.

²⁹ L. Barry, *What it is*, Drawn and Quarterly, 2008.

“Dov'è il passato? Dove teniamo i brutti ricordi? Di cosa è fatta una storia? Che cos'è un ricordo?”, tentando un'esplorazione immaginifica attraverso disegni e colori che sembrano usciti da un album per bambini o da un vivido sogno. I testi a volte occupano gran parte della pagina e raccontano episodi autobiografici. Il lettore è costretto a sostare a lungo su ogni pagina ed è impegnato in multiple letture: quella del testo con l'interpretazione dei contenuti, e quella visiva delle immagini nei loro dettagli, per poi ascoltare dentro di sé ciò che l'insieme di testi e immagini, più della somma di ogni parte, stia cercando di comunicare, o meglio di evocare³⁰. L'esperienza di lettura si fa pertanto lenta e si cala nelle profondità della psiche.

Di differente stile grafico, ma di uguale forte impatto sul lettore, è *Can't We Talk About Something More Pleasant?*³¹, nel quale l'autore, Roz Chast, racconta gli ultimi anni di vita dei propri genitori. Il testo ha un ruolo rilevante ed è affiancato da disegni e fotografie. L'insieme dà un'impressione di artigianalità ed è pervaso da una sottile ironia, nonostante la drammaticità della tematica affrontata, e forse è proprio l'elemento grafico-visivo a facilitare questa connotazione ironica, caratteristica presente anche in altri *Graphic Memoir*.

Prendendo in considerazione i testi pubblicati negli ultimi anni, si osserva come il tema della malattia³², di origine psichica o fisica, divenga decisamente rilevante, tanto che è stata coniata la definizione di *Graphic Medicine*³³, per indicare, oltre all'uso generico dei fumetti nell'educazione medico-sanitaria, proprio le storie personali di malattia raccontate attraverso parole e immagini. Il pluripremiato *Mom's Cancer*³⁴ di Brian Fies narra la lotta della madre dell'autore contro un cancro ai polmoni e l'impatto della malattia su tutta la famiglia. Originariamente un'autobiografia *webcomic*, pubblicata in formato digitale sul sito dell'autore, *Mom's Cancer* fu poi stampata nel 2006. Il testo è utilizzato nel campo delle *Medical Humanities* come narrativa riguardo la malattia e la relazione medico-paziente.

Ci sono inoltre storie individuali che raccontano la tragicità di momenti della storia collettiva, come abbiamo visto per l'opera pionieristica di Art Spiegelman, *Maus*. Intorno alla fine del millennio sono stati pubblicati innumerevoli testi negli Stati Uniti che, ripercorrendo i ricordi trasmessi da genitori sopravvissuti all'Olocausto, dipingono la drammaticità di quel momento storico³⁵, così come alcuni anni dopo vengono pubblicati *Graphic Memoir* che narrano di altre

³⁰ Testo e immagine stimolano cognitivamente differenti parti del nostro cervello. Cfr. A. Schmitt, *The Photographer as Autobiographer*, 2022, pp. 143-230.

³¹ R. Chast, *Can't We Talk About Something More Pleasant?*, Bloomsbury, 2016.

³² Segnalo alcuni testi sul tema: F. Peeters, *Pilules Bleuses* (2001); L. Debeurme, *Lucile* (2006); E. Forney, *Marbles: Mania, Depression, Michelangelo and Me* (2012).

³³ Cfr. E. La Cour, A. Poletti, *Graphic Medicine's Possible Future: Reconsidering Poetics and Reading*, in *Biography*, Vol. 44, No. 2&3, 2021, pp.1-23. Segnalo inoltre il sito *graphicmedicine.org* per aggiornamenti su pubblicazioni, conferenze e podcast sull'argomento.

³⁴ B. Fies, *Mom's Cancer*, Abrams ComicArts, 2006.

³⁵ Segnalo alcuni testi sul tema: M. Lemelman, *Mendel's Daughter* (2006); M. Katin, *We Are on Our Own: A Memoir* (2006); J. Kubert, *Yossel April, 1943* (2005).

tragedie come l'attacco alle Torri Gemelle del 2001³⁶ o il genocidio in Ruanda³⁷. La narrazione del trauma, personale e/o collettivo, è una delle tematiche privilegiate dei *Graphic Memoir* e questo credo debba essere oggi un aspetto da indagare per chi si occupa di studi autobiografici.

Il *Graphic Memoir* combina elementi grafici e testuali che, intrecciandosi tra loro, possono entrare in dialogo e arricchirsi reciprocamente o porsi in conflitto, originando differenti livelli di rappresentazione e interpretazione. L'interazione tra testo e immagine può essere la più varia: ci possono essere testi senza immagini, pagine di immagini senza testo o l'incorporazione di materiali come diari e lettere. La scrittura stessa può assumere la valenza di un'immagine, in quanto la maggior parte delle volte è grafia manuale che, al di là dei significati, gioca un ruolo immaginativo nel suo elemento grafico stesso³⁸. Un autore di *Graphic Memoir* si racconta sempre su piani diversi: quello estetico/artistico che crea i disegni, quello che compone l'architettura della narrazione e dà voce ai personaggi, e quello che colloca la sua personale voce, o il suo "avatar autobiografico", all'interno della storia raccontata³⁹. Se a questo aggiungiamo l'uso frequente di duplici registri temporali, vediamo come la tensione che si origina tra gli elementi esposti crei un'estetica unica. Questa complessità espressiva può facilitare la narrazione di storie difficili da raccontare o addirittura indicibili, come alcune delle tematiche affrontate nei testi sopra citati.

3. Intersezioni: fotografia e multimedia nell'autobiografia

Il rapporto tra fotografia e autobiografia è un tema complesso: la fotografia può essere utilizzata come elemento narrativo in una autobiografia letteraria o può costituire di per sé una forma di autobiografia, come nel caso di album fotografici o foto-autobiografie. Le pubblicazioni in questo ambito negli Stati Uniti sono molteplici e variegata, collocandosi in diversi punti di un immaginario *continuum* che vede ad un'estremità l'autobiografia letteraria tradizionale scritta con il supporto di documenti fotografici e all'altra progetti multimediali di arte autobiografica quasi del tutto svincolati da un testo. Di seguito, mi soffermerò su alcune pubblicazioni che si situano in distinti punti di questa linea immaginaria per illustrare alcune opere esemplari e significative in questo ambito.

Walter Benjamin introduce l'espressione "*optical unconscious*"⁴⁰ per sottolineare come la fotografia permetta di osservare ciò che l'occhio nudo non può

³⁶ A. Torres, S. Choi, *American Widow*, Villard, 2008.

³⁷ R. Bazambanza, *Smile Through the Tears*, Soul Asylum Poetry, 2009.

³⁸ V. Bavaro e D. Izzo, *Comics, fumetti, graphic novel: dialogo intergenerazionale su un medium* indisciplinato, Ácoma, 2009, p. 13.

³⁹ S. Sidonie, J. Watson. *Reading Autobiography*, cit., p. 169.

⁴⁰ W. Benjamin, *Little History of Photography* in: W. Benjamin, *Selected Writings: Volume 2, Part 1, 1927-1934*, a cura di M.W. Jennings, H. Eiland, G. Smith, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. Per approfondimenti: S. M. Smith, S. Sliwinski. *Photography and the Optical Unconscious*, Duke University Press Books, 2017.

vedere, così come la psicoanalisi permette l'accesso all'inconscio. Fermando un istante, la fotografia rivela e ci rende consapevoli, se sostiamo su e con essa, di ciò che nel movimento della vita è a volte inafferrabile. Questo potere della fotografia gioca un ruolo cruciale all'interno di un lavoro autobiografico. La fotografia non solo testimonia, offre cornici o illustra, ma apre ad un nuovo paesaggio, a volte anche attraverso un solo dettaglio, nascosto alla luce diurna della vita. Anne Malcom sostiene che “scattare una fotografia sia un atto di trasformazione”⁴¹: l'immagine che il fotografo vede nello scatto della foto non è mai la stessa che appare sul supporto cartaceo o digitale. Racconta una storia che cambia nel tempo, ed è sempre in relazione allo sguardo che la osserva perché si relaziona con il presente in cui viene guardata in modi sempre diversi. Risveglia ricordi sopiti, ma anche offre nuove consapevolezze, *insight* sepolti nel nostro inconscio. Una fotografia ha uno strettissimo legame con la memoria che le dona una natura dinamica e cangiante nonostante fermi un momento del passato, e a volte dia forma al passato stesso⁴²: un ricordo può infatti costituirsi sulla base di un'immagine fotografica⁴³. Quando guardiamo una foto che ci ritrae, vediamo sempre un 'altro' rispetto a noi stessi, non solo perché magari ci rappresenta in una diversa età della vita, ma soprattutto perché ci permette di cogliere ciò che normalmente ci è impossibile vedere: noi stessi con gli occhi di un altro, con occhi distanti ed estranei⁴⁴. Questo scarto, tra come ci percepiamo interiormente e come ci vediamo attraverso l'occhio della macchina fotografica, crea spiazziamenti forieri di nuove intuizioni. La fotografia ha pertanto una natura ambigua, da una parte congela un ricordo, dall'altro libera nuove storie.

Nella gamma dei diversi posizionamenti della fotografia in relazione all'autobiografia, la recente postuma pubblicazione di Jenette Malcom⁴⁵, *Still Picture: on Photography and Memory*, offre un notevole esempio. L'autrice ricostruisce la storia della propria famiglia di ebrei cecoslovacchi fuggiti negli Stati Uniti nel 1939, prendendo ispirazione, all'inizio di ogni capitolo, da una fotografia in bianco e nero e osservandola inizialmente con uno sguardo distante, quasi estraneo, come se le persone raffigurate, lei stessa e i membri della sua famiglia, fossero sconosciute. Da questo punto di partenza, osservazioni, riflessioni e ricordi si susseguono. Malcom dichiara di essere molto scettica riguardo al genere

⁴¹ J. Malcolm, *Still Pictures: On Photography and Memory*, Farrar, Straus and Giroux, 2023, p. 151. Testo originale: “Taking a picture is a transformative act [...]”.

⁴² S. Sontag scrive in *On Photography*, Penguin, 1997, p.15: “All photographs are *memento mori* [...]. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt”: “Tutte le fotografie sono *memento mori* [...]. Precisamente ritagliando un momento e congelandolo, tutte le fotografie testimoniano lo sciogliersi inesorabile del tempo” (trad. mia).

⁴³ L. Marcus, *Autofiction and Photography: “The Split of the Mirror”*, in *The Autofictional, Approaches, Affordance, Forms*, a cura di A. Effe, and H. Lawlor, Palgrave Macmillan, 2022, p. 311.

⁴⁴ Ivi, p. 312.

⁴⁵ Janet Malcom (1934-2021) è stata una scrittrice americana, giornalista del *The New Yorker*, fotografa, artista visiva, con un particolare interesse per l'esplorazione delle tematiche relative alla psicoanalisi e le arti visive.

autobiografico per le questioni legate alla sua veridicità, ai rischi narcisistici che implica, e alla noia che talvolta può suscitare. Trova così una “via obliqua”⁴⁶ all’autobiografia, come dichiara la figlia Anne nella postfazione del libro, che la porta a raccontare di sé “insinuandosi”⁴⁷ ai confini della vita degli altri, evitando così le insidie d’un “Io” che si racconta in prima persona guardando dritto nel mirino della macchina fotografica. Il ruolo della fotografia è cruciale in questo processo, che alla fine si costituisce in una serie di quadri autobiografici dai quali sorgono, direttamente o indirettamente, riflessioni sulla memoria, sulla fotografia e sulla vita stessa.

Un altro autore che ha messo in dialogo fotografia e autobiografia in modo potente è N. Scott Momaday, in particolare nella pubblicazione *The Name*⁴⁸. Quest’opera è prima di tutto l’autobiografia di un nativo americano raccontata usando le modalità tradizionali di *storytelling* Kiowa⁴⁹. Il testo è composto da parole, disegni e fotografie con didascalie scritte a mano⁵⁰. Le immagini presenti non sono tanto dei documenti quanto il mezzo per raccontare una storia che sconfinava nell’immaginario e nel mitico, ripercorrendo la tradizione dello stile narrativo dei suoi antenati: “Questo è un modo di raccontare una storia. In questo caso, è il mio modo, ed è il modo della mia gente”⁵¹, afferma infatti Momaday. L’autore usa le fotografie per ricreare una storia, rendendo impercettibile il confine tra ricostruzione autobiografica e immaginaria. Per colmare i vuoti della memoria, ad esempio, aggiunge nella mappa genealogica posta all’inizio del testo ritratti immaginari dei propri antenati, crea delle discrepanze tra immagini e didascalie, suscitando spiazzamenti nel lettore, e utilizza ritratti dei propri famigliari con abiti tradizionali o moderni in contesti differenti per dare forma alla multipla identità culturale alla quale appartiene, ma creando confusione nel lettore tra realtà e finzione⁵². Forse è proprio attraverso lo stile narrativo e l’uso delle immagini che l’autore vuole raccontare di sé e riaffermare la complessità della propria appartenenza culturale.

Ambientato in un contesto geografico e culturale differente, quello *chicano* al confine tra Messico e Texas, il testo di Norma Cantù, *Canicula: Snapshots of a Girlhood en la Frontera*⁵³, ripercorre le strategie di intreccio tra autografia e fotografia presenti nell’opera di Scott Momaday. Il testo narra la storia della famiglia dell’autrice attraverso brevi capitoli accompagnati da fotografie, pubblicate o a volte solo descritte. La frequente discrepanza tra le immagini e le didascalie – le prime sembrano documenti che testimoniano il genere autobiografico del

⁴⁶ J. Malcolm, *Still Pictures*, cit., p. 152.

⁴⁷ *Ibidem*. Testo originale: “to creep in around the edge of other people’s lives”.

⁴⁸ N. S. Momaday, *The Names*, University of Arizona Press, 1987.

⁴⁹ Tribù di nativi americani presenti dell’attuale stato statunitense dell’Oklahoma.

⁵⁰ T. D. Adams, *Light Writing & Life Writing, Photography in Autobiography*, The University of North Carolina Press, 2000, p. 98

⁵¹ Ivi, p. 93. Testo originale: “This is one way to tell a story. In this instance, it is my way, and it is the way of my people”.

⁵² Ivi, pp. 86-87.

⁵³ N. Cantù, *Canicula: Snapshots of a Girlhood en la Frontera*, University of New Mexico, 1995.

testo mentre le seconde creano slittamenti verso la fiction – è motivata dall'autrice come un'espressione del contesto culturale rappresentato. Cantù stessa sostiene che “noi ricordiamo differentemente da ciò che un'immagine ‘congela’ e le nostre parole spesso non esprimono davvero ciò che noi pensiamo/sentiamo. Io lavoro con le idee di memoria e scrittura – ma nel contesto culturale del confine, il quale esso stesso è sfuggente e fluido”⁵⁴. La combinazione tra fotografia e autobiografia crea pertanto una costante tensione tra realtà dei fatti e finzione, facendosi veicolo di rappresentazione di quella condizione culturale in cui l'autrice stessa ha vissuto – quella descritta da Gloria Anzaldù nel celebre libro *Borderlands*⁵⁵ – contesto nel quale le rigide identificazioni vengono meno, le ambiguità tollerate e lo spazio *in-between*⁵⁶ è l'unico possibile in cui vivere e rappresentarsi⁵⁷.

Ripercorrendo la linea immaginaria fatta dai testi che combinano in modo differente parole e immagini in ambito autobiografico, vorrei ora spostarmi sul versante fotografico e multimediale e brevemente illustrare alcuni lavori di fotografi e artisti. Carrie Mae Weems è un'artista americana multimediale, famosa soprattutto per i suoi lavori fotografici, interessata a costruire narrazioni che partendo da storie personali si interrogano su temi universali. Uno tra i suoi progetti più personali è *The Kitchen Table Series*⁵⁸ del 2016. In questo lavoro, le fotografie – tutte ambientate in una cucina con una luce che evoca quella di una sala chirurgica – sono affiancate a testi scritti. Weems ritrae, oltre a se stessa, i propri famigliari, e partendo dalla personale esperienza di donna di colore, porta il discorso verso il collettivo: sulla questione del potere nella relazione tra uomini e donne, sulla natura della famiglia, sulla condizione delle donne afroamericane e, più in generale, sulla condizione umana stessa⁵⁹. I testi sono scritti in prima e terza persona proprio per permettere al lettore questo spostamento dal personale al collettivo, e infine all'universale. L'esperienza personale è riconfigurata e messa al servizio di una riflessione più ampia.

⁵⁴ T. D. Adams, *Heightened by Life vs. “Paralyzed by Fact”*: *Photography and Autobiography*, in *Norma Cantù's Canicula*, in *Biography*, Vol. 24, No. 1, University of Hawai'i Press, 2001, p. 66. Testo originale: “all I can answer is that my book is about memory and photos are one way of ‘freezing’ memories, just like words are one way of ‘freezing’ thoughts- and yet both are tenuous and fleeting. We remember differently from what the photo ‘freezes’ and our words often don't quite express what we think/feel. I work with the ideas of memory and writing- but all in a cultural context of the border which itself is fleeting and fluid” (Letter, 10 July 1997).

⁵⁵ G. Anzaldù, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, Aunt Lute Books, 1987.

⁵⁶ G. Anzaldù usa nel suo libro *Borderlands* l'espressione “*being in-between*” per indicare la complessità di “essere tra” lingue e culture differenti.

⁵⁷ T. D. Adams, *Heightened by Life vs. “Paralyzed by Fact”*: *Photography and Autobiography*, in *Norma Cantù's Canicula*, cit., p. 70. Tra le autobiografie visive nelle quali interagiscono fotografie e testo segnalo anche il poetico, struggente e cinematografico lavoro di Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée*, University of California Press, 2022.

⁵⁸ C.M. Weems, *The Kitchen Table Series*, Damiani, 2016.

⁵⁹ Weems dichiara infatti che il suo intento è quello di rappresentare “*colored people [who] can and must stand for humanity*”, citato in H.D. Sweet Wong, *Picturing Identity*, cit., p. 173.

Nella stessa direzione di interconnessione tra personale e collettivo lavora l'artista americana Lorie Novak, ma utilizzando tecniche multimediali più complesse e assottigliando la presenza di testi. Nei suoi progetti autobiografici, come *Virtual Family Album*⁶⁰, Novak utilizza fotografie della propria famiglia sovrapposte ad altre immagini attraverso l'uso di proiettori. Fotografie che evocano momenti personali vengono così assemblate con fotografie storiche, parti di giornali d'epoca, immagini di oggetti che rappresentano memorie collettive, giungendo alla creazione d'installazioni vere e proprie. Novak si dichiara "ossessionata" dalle foto di famiglia⁶¹, ma non tanto da quelle che rappresentano immagini stereotipate e più socialmente accettate, ma da quelle "meno riuscite" che rivelano aspetti nascosti e raccontano storie più intime. I lavori della Novak si inseriscono all'interno di una corrente di artisti-autobiografi che negli ultimi vent'anni negli Stati Uniti hanno fatto delle foto di famiglia il centro dei loro progetti⁶².

In conclusione

Il panorama delle pubblicazioni nell'ambito della *Visual Autobiography* negli Stati Uniti è decisamente in espansione e mantiene un carattere vario e disomogeneo. È difficile circoscrivere precisi orientamenti, ma se si cercano punti di connessione, si possono osservare narrazioni in cui la storia personale dell'autore si sovrappone ed entra in dialogo con quella collettiva e storica. La soggettività dell'autore rimane un punto di partenza, ma si opacizza diventando meno centrale e spesso tendendo verso la rappresentazione di un "noi" che porta a riflessioni su tematiche identitarie, storiche, relazionali e di denuncia sociale.

Le esperienze di vita raccontate in questi testi parlano di traumi, disorientamento, emigrazione e il processo autobiografico visivo e multimediale diviene una via per indagare la complessità della propria esistenza. L'esplorazione di più media, oltre al tradizionale testo letterario, è un'altra tendenza del contemporaneo che apre ad una ricerca che rinuncia alla coerenza di una narrazione autobiografica tradizionale per dirigersi verso una frammentarietà frutto di una ricerca artistica che tenta di creare un dialogo con l'inconscio personale e collettivo. Ne risultano opere ibride che si pongono al crocevia di generi e che nascono dalla sperimentazione di molteplici strategie tecniche.

⁶⁰ L. Novak, *Virtual Family Album*, www.lorienovak.com.

⁶¹ L. Novak, *Collected Visions*, in M. Hirsch, *The Familial Gaze*, Dartmouth, 1999, p. 2.

⁶² M. Hirsch, *Collected Memories: Lorie Novak's Virtual Family Album*, in *Changing Focus: Family Photography and American Jewish Identity*, a cura di L. Levitt, *S&F Online*, The Scholar and Feminist Online, <https://sfonline.barnard.edu/changing-focus-family-photography-and-american-jewish-identity>, p. 3.