

ELISABETTA ABIGNENTE

MESSAGGI IN BOTTIGLIA
APPUNTI SUL “FENOMENO” VIVIAN MAIER

Chi è guardato o si crede guardato alza gli occhi.
Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla
della capacità di guardare.

W. BENJAMIN, *Di alcuni motivi di Baudelaire*¹

In *L'occhio della medusa*, il volume di Remo Ceserani dedicato al rapporto tra letteratura e fotografia e all'aspetto perturbante di quest'ultima, in grado di incidere profondamente sul piano dell'immaginario, ampio spazio viene dedicato, proprio nel capitolo di apertura, al fotografo come personaggio. Si attraversano così le sue diverse incarnazioni nel romanzo moderno, ripercorrendo un ricchissimo corpus di opere che spazia da Hawthorne a Proust, da Tournier a Munro, da Simon a Theroux ed altri ancora. Collocato costantemente sulla sottile soglia tra progresso e alchimia, tecnologia e mistero, il fotografo vi compare, di volta in volta, nelle vesti di stregone, di osservatore non osservato, di predatore, di grande amatore o piccolo mostro, di assalitore violento, di imbalsamatore e corteggiatore della morte. La sua figura, spesso anticonformista, quasi sempre discreta ma talvolta invece spavalda e spregiudicata, attrae su di sé congetture e sospetti: l'aggrarsi come un'agile ombra all'interno della vita di una comunità lo rende simile a un informatore o a una spia, attenta a carpire e fissare i dettagli del contesto quotidiano nel quale si inserisce. Uno degli elementi più perturbanti consiste nell'abilità del fotografo di appropriarsi di istanti di vita altrui, con la velocità di un ladro o, meglio ancora, di un cacciatore di immagini. In questi termini viene descritto, ad esempio, nel breve saggio di Italo Calvino intitolato *La follia del mirino*, a proposito del quale Ceserani osserva: «Il mondo dei fotografi diletanti è come quello dei cacciatori [...]: puntano le loro vittime attraverso il *mirino*; premono il grilletto con un dito; catturano (*prendono*) la preda»², dove

¹ La citazione di Walter Benjamin, tratta da *Di alcuni motivi di Baudelaire*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 124, compare nel manifesto della rivista «Aura» e mi sembra ben si presti ad introdurre anche queste mie brevi riflessioni che ruotano intorno alla questione dello sguardo e del paradosso di non riuscire a vedere colei che è stata, nel corso della propria esistenza, nient'altro che un occhio sul mondo: «Nei suoi angoli più remoti, ciò che continua a vivere è uno sguardo che attende di esser ricambiato» (<https://www.aurarivista.it/manifesto>).

² R. CESERANI, *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 80.

evidente è il richiamo a quel senso di appropriazione che, assente nell'italiano *fare una fotografia* o *scattare*, resta trasparente, invece, nell'inglese *to take a picture* e nel francese *prendre une photo*. Sull'istinto predatorio e sull'ambiguità associata alla figura del fotografo nel romanzo, torna a riflettere alcuni anni dopo anche Silvia Albertazzi in *Letteratura e fotografia*, dove l'autrice pone l'attenzione, tra l'altro, sull'alone mitico che circonda il fotografo in quanto (ri)creatore di mondi: «La sua presenza/assenza dall'immagine, il suo essere artefice senza apparire e, soprattutto la sua capacità di (ri)creare il mondo attraverso il taglio dell'inquadratura e il dosaggio delle luci, fanno del fotografo una sorta di moderna figura mitica, creatore e custode delle immagini, capace di fermare il tempo e di mettere a nudo (rubare, forse) l'anima dei suoi soggetti»³.

Il limite tra la realtà e le sue molteplici rappresentazioni si rivela, quasi sempre, più labile di quanto si immagini: non stupisce, dunque, come queste considerazioni sul fotografo come personaggio letterario possano valere anche per una fotografa che, prima di penetrare nell'universo della finzione, è stata tale in carne ed ossa, seppure in incognito. È questo il caso di Vivian Maier (1926-2009), la bambinaia newyorkese il cui talento di *street photographer* è stato scoperto e osannato soltanto *post mortem*. La sua storia è ormai nota e ricostruita in numerose biografie, articoli di rivista e di giornale, che hanno contribuito a trasformare la sua esistenza ai margini in un "mito d'oggi" e in un fenomeno *cult*⁴. A scoprire il suo talento e la sua sconfinata produzione è stato John Maloof nel 2009, pochi mesi dopo la morte della fotografa. Come accade nei più fortunati casi di *serendipity*, il giovane agente immobiliare ventisettenne aveva acquistato all'asta, nel 2007, dei negativi di fotografie sulla città di Chicago, al cui quartiere di Portage Park aveva intenzione di dedicare un libro. Colpito dalla qualità e dall'espressività delle fotografie, inizialmente dimenticate perché considerate non utili nello specifico al suo progetto di scrittura, Maloof si ritroverà in pochi anni ad essere l'unico erede e collezionista di tutta la produzione di Vivian Maier, costituita da circa duecento scatole piene di negativi, rullini in bianco e nero mai sviluppati e qualche pellicola

³ S. ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017, p. 60.

⁴ Per una ricostruzione della vita di Vivian Maier e della sua casuale scoperta si rinvia al documentario di J. MALOOF e CH. SISKEL, *Finding Vivian Maier*, USA, 2013 e al volume allegato al dvd italiano: *La bambinaia fotografa*, a cura di N. Comotti, Milano, Feltrinelli, 2014. Lo stesso Maloof ha curato il suo primo catalogo, intitolato *Vivian Maier. Street photographer*, Brooklyn (NY), PowerHouse Books, 2011. Tra le biografie, si segnalano: P. BANNOS, *Vivian Maier. Vita e fortuna di una fotografa*, trad. it. di M. Baiocchi e A. Tagliavini, Roma, Contrasto, 2018 e J. GAËLLE, *Una donna in controluce*, trad. it. di E. Cappellini, Milano, Solferino, 2020. Diversi articoli di approfondimento, dedicati alle sue prime mostre e al documentario, sono apparsi su quotidiani e riviste. Si rinvia in particolare a: S. MAZZUCHELLI, *Vivian Maier. I am a camera*, in «Doppiozero», 8 novembre 2012; A. BARICCO, *Vivian Maier. La tata con la Rolleiflex*, in «La Repubblica», 9 marzo 2014; C. PONTILLO, *Vivian Maier: professione fotografa?*, in «Arabeschi», II, gennaio-giugno 2018, pp. 150-153; S. MAZZUCHELLI, V. VITUZZI, *Nel mistero di Vivian Maier*, in «Doppiozero», 14 ottobre 2014; E. MARANGON, *Vivian Maier, l'immagine mancante*, in «Alfabet2», 7 aprile 2019.

a colori. La mostra che lo stesso Maloof organizza al Chicago Cultural Centre nel 2011 svela al grande pubblico l'opera di questa fotografa che ha vissuto la sua intera esistenza nell'ombra. Un successo clamoroso ma postumo: Vivian Maier, bambinaia in pensione, si era infatti spenta, nel 2009, in povertà e solitudine, in un quartiere popolare della città⁵.

Ad interessarci in questa sede non sono soltanto le sue qualità artistiche, che la inseriscono a pieno titolo nel filone della *street photography* di secondo Novecento, ma anche le potenzialità narrative della sua misteriosa figura. Il mito che si è creato intorno alla sua persona si espande, infatti, ben al di là dei suoi scatti, irradiandosi in modo transmediale e talvolta inaspettato anche all'interno della sfera letteraria. Come osserva Corinne Pontillo, «tra testimonianze indirette e migliaia di scatti superstiti, quella di Vivian Maier sembra una storia forgiata alla stregua di un'affascinante finzione letteraria»⁶. Il confine ambiguo tra verità e finzione, gli inevitabili vuoti che ogni tentativo di ricostruzione biografica sul suo conto non sono riusciti a colmare, l'originalità del suo sguardo sul quotidiano, tipico di chi osserva scorrere davanti a sé le vite degli altri senza prendervi direttamente parte, l'attrazione per il macabro e la mania ossessiva per l'accumulo di biglietti, giornali e oggetti-feticcio di cui riempiva le camere delle case in cui lavorava come domestica, l'adozione di nomi falsi (Mrs. Smith) e le oscillazioni ortografiche del suo cognome (Maier, Mayer, Meyer) sono soltanto alcuni degli aspetti in grado di spiegare il motivo per cui il potere immaginifico scaturito dai suoi scatti abbia contagiato anche il piano della narrazione letteraria.

Le vicende della bambinaia newyorkese dall'accento francese, che trascinava i bambini delle famiglie presso cui lavorava per le strade della città in cerca di immagini da catturare e di istanti da rubare, ha ispirato ad esempio, limitandoci all'ambito italiano, l'albo illustrato di Cinzia Ghigliano intitolato *Lei. Vivian Maier*, edito da Orecchio Acerbo nel 2016 e il romanzo di Francesca Diotallevi, *Dai tuoi occhi solamente*, pubblicato da Neri Pozza due anni dopo⁷. Spingendosi oltre le riscritture esplicitamente dedicate alla tata fotografa, inattesi e stranianti punti di contatto possono essere colti, *ex post*, anche in altre opere letterarie certamente non direttamente collegate alla sua figura ma in grado di aggiungere ulteriori chiavi di lettura alle sue misteriose scelte di vita. Si tratta da un lato del celebre racconto *Bartleby lo scrivano* di Herman Melville, dall'altro dell'ultimo romanzo di Günter Grass, *Camera oscura*.

Uno dei paradossi che circondano la figura di Vivian Maier consiste nella relazione che intercorre, nel suo quotidiano e nella sua produzione, tra ambienti

⁵ L'elenco delle numerose mostre dedicate all'opera di Vivian Maier negli ultimi dieci anni è consultabile sul sito ufficiale dedicato alla fotografa: www.vivianmaier.com. Dal 15 settembre 2021 al 16 gennaio 2022 sarà possibile visitare una sua mostra a Parigi, presso il Musée du Luxembourg: <https://museeduluxembourg.fr/fr/agenda/evenement/vivian-maier>.

⁶ C. PONTILLO, *Vivian Maier: professione fotografa?*, cit., p. 150.

⁷ A Vivian Maier è ispirato anche il romanzo della scrittrice danese CH. HESSELHOLDT, *Vivian*, trad. it. di I. Basso, Milano, Chiarelettere, 2018.

interni ed esterni, tra la città e la casa. Se la ricostruzione biografica della sua vita spesa come tata e *caregiver* presso numerose famiglie suggerirebbe di inserire la sua figura nel solco delle numerose e affascinanti rappresentazioni dei domestici nella letteratura, nel cinema e nelle serie tv⁸, i suoi scatti ci rivelano qualcosa di diverso, a partire dalla loro ambientazione che è quasi sempre in esterno e di tipo urbano.



Le interviste e testimonianze raccolte da Maloof nella preparazione del suo documentario restituiscono l'immagine di una bambinaia lontana da ogni stereotipo. Omertosa sul proprio passato, attratta dalla bizzarria, dalle incongruenze, dai casi di cronaca irrisolti, dalla follia e dalla sgradevolezza degli esseri umani e degli animali: così viene dipinta da coloro che l'hanno conosciuta e presso i quali ha lavorato. Le fotografie di un cavallo morto, di un gatto schiacciato, di una gita al mattatoio, di un volto umano deforme non fanno che confermare il lato oscuro di una personalità inafferrabile. A confermare l'effetto di inquietudine che il suo sguardo indagatore e i suoi movimenti imprevedibili dovevano generare nelle persone che incontrava sono d'altra parte le stesse espressioni di molti dei soggetti da lei fotografati, che sembrano guardarla fissa negli occhi, probabilmente un po' sorpresi, se non disturbati, dallo scatto inatteso. La sensazione che si avverte, osservando le sue fotografie, è infatti molto spesso di disagio per l'invasione di uno spazio altrui, per un avvicinamento talvolta eccessivo e probabilmente spesso non autorizzato. Ad amplificare l'effetto dello sguardo dei passanti fotografati agisce anche la prospettiva dal basso: la maggior parte delle sue fotografie sono infatti

⁸ Per la rappresentazione dei domestici in letteratura e in altre arti, mi permetto di rinviare al mio articolo: *Dietro le quinte del quotidiano. Lo sguardo dei domestici da Proust a Cuarón*, in «SigMa – Rivista Di Letterature Comparete, Teatro E Arti Dello Spettacolo», 3, 2019, pp. 119-145, poi ripreso e ampliato nell'appendice di *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Roma, Donzelli, 2021.

state scattate da una Rolleiflex, la macchina a pozzetto che Vivian Maier portava al collo durante i suoi lunghi attraversamenti urbani.

L’abbigliamento largo e *démodé*, il fisico alto e allampanato, il passo ampio e deciso, simile a una marcia militare, con il quale solcava i marciapiedi delle città di New York e di Chicago (ma anche di alcune città del sud-est asiatico dove dovette compiere un lungo viaggio): così viene descritta questa donna da coloro che l’hanno conosciuta e che hanno vissuto sotto il suo stesso tetto, per lo più ignari di abitare insieme a un’artista. Non sappiamo ad oggi quanto questa sorta di *flanêuse* metropolitana fosse consapevole del proprio talento, ma ben fondati appaiono i sospetti della sua conoscenza dei maggiori maestri dell’arte fotografica. Come osserva Corinne Pontillo, infatti, «le immagini di Maier si prestano all’acostamento ai nomi celebri del reportage di strada e della narrazione del quotidiano: non appare azzardato considerare l’influenza di Robert Frank, Diane Arbus, Lisette Model come il sintomo di una consapevolezza e di un ‘esercizio’ fotografico tutt’altro che diletteristico o amatoriale»⁹.



La sola ambientazione urbana della gran parte dei suoi scatti non basta certo a inserire la sua produzione nel solco della *street photography*. Come spiega Lorenzo Marmo, per definire questo genere non è sufficiente, infatti, l’elemento semantico – la strada – che è comune anche ad altri generi fotografici: «*in primis* la fotografia documentaria e il fotogiornalismo, ma anche la fotografia d’architettura, turistica, di viaggio, e finanche le immagini di sorveglianza e la fotografia di moda»¹⁰. Per definire il *quid* che distingue la fotografia di strada da altri generi, molto più proficua appare l’idea di leggerla come esperienza in continuità con

⁹ C. PONTILLO, *Vivian Maier: professione fotografa?*, cit., p. 151.

¹⁰ L. MARMO, *Il genere e la modernità. Una riflessione sulle fonti per riformulare il concetto di Street Photography*, in «Rivista di studi di fotografia», 9, 2019, p. 135. Per un ulteriore approfondimento si rimanda a C. SCOTT, *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson*, London-New York, I. B. Tauris, 2007.

la *flânerie* ottocentesca, con la quale la *street photography* condivide «una simile problematizzazione del contesto urbano e del rapporto tra individuo e comunità, tra singolo e collettività»¹¹ e il gusto per la potenziale polisemia delle inquadrature: diversamente da quella documentaria, la fotografia di strada «apre le possibilità interpretative alla complessità e all'indefinitezza»¹². Alla *curiosity* che anima le “cacce urbane” del fotografo *flâneur* corrisponde anche una pulsione indagatrice e una passione, a tratti feticistica, per il dettaglio (finendo per pendere l'ago della bilancia molto più dalla parte del *punctum* che dello *studium*, per ricorrere alle celebri formule di Roland Barthes). Osserva ancora Lorenzo Marmo: «la fotografia di strada si concentra sul dettaglio imprevisto, tramite un punto di vista decentrato e la scelta di proporzioni “sbagliate”. La *Street Photography* sembra, insomma, interessata alla mappatura delle relazioni spaziali tra soggetti, oggetti e architetture, e delle energie ineffabili che attraversano lo spazio»¹³.

Tale definizione può rappresentare una chiave di lettura utile a interpretare anche molti scatti di Vivian Maier: si pensi, in particolare al dettaglio delle mani, simbolo trasparente di relazione interpersonale, spesso intrecciate con quelle dell'essere amato o al contrario richiuse su se stesse a schermare un volto che non si vuole mostrare, o ancora nascoste dietro le spalle, come a voler celare un sotterraneo motivo di tensione.



Se si propone di inserire l'opera di Vivian Maier nel canone della fotografia di strada, lo si fa dunque per ragioni peculiari e profonde, che riguardano il particolare sguardo rivolto dalla fotografa al contesto urbano come luogo di relazioni interpersonali e insieme come somma di impenetrabili solitudini, non molto dissimili dalla sua.

¹¹ L. MARMO, *Il genere e la modernità. Una riflessione sulle fonti per riformulare il concetto di Street Photography*, cit., p. 137.

¹² *Ibidem.*

¹³ Ivi, p. 138.

La questione dello sguardo anima la narrativizzazione della vicenda di Vivian Maier che Francesca Diotallevi affida alle pagine di *Dai tuoi occhi solamente*. Il romanzo si apre all'insegna dell'osservazione e del senso della vista, annunciato peraltro già nella scelta del titolo e dell'epigrafe, tratta da *Al faro* di Virginia Woolf: «Affondava come una lama nelle cose; e al tempo stesso ne rimaneva fuori, osservava. Aveva l'impressione costante di essere lontana, lontanissima, in mare aperto, e sola»¹⁴. La caratteristica della protagonista è il “saper guardare”: Vivian è un'osservatrice non-vista, il cui compito, mosso da un istinto che non è possibile domare, consiste nel raccogliere istanti di vita quotidiana che altrimenti andrebbero dispersi come pollini nell'aria. In questa sua peculiare capacità si fondono le caratteristiche dei due ruoli che incarna; la domestica e la fotografa condividono, infatti, un'affine sensibilità di sguardo e l'attenzione al dettaglio e diventano, nel corso degli anni, preziose custodi di storie da raccontare:

New York mi ha accolta nel suo vivai di fugaci impressioni, e mi ha subito dimenticata. Non ha tempo di fermarsi questa città, l'ho imparato in fretta. Non ha occhi capaci di indugiare. Anche su di me, negli anni, il suo sguardo è scivolato indifferente. Nessuno mi ha mai rivolto più di una breve occhiata mentre spingevo una carrozzina o mi chinavo a raddrizzare l'orlo della calza scivolata giù dalla gamba di un bambino. Io, Vivian, sono quella che nessuno nota, quella che nessuno vede. Io li vedo, invece. [...] Vedo le loro vite incrociarsi e sovrapporsi sull'asfalto spolverato di bianco, le impronte che restano, le ombre che si allungano. Indago le pieghe della pelle, dove resta inciso il passato, scruto gli incavi dei gomiti e delle ginocchia, i bordi sfilacciati dei cappotti, le mani che si stringono, i segreti sussurrati tra i capelli, la rabbia di un gesto, la tenerezza di uno sguardo, l'insopportabile caducità di ogni istante. Questi istanti io li rubo. Li porto via a quelli che, in fondo, non sanno che farsene di quei frammenti di vita destinati a dissolversi nel momento stesso in cui accadono. Custodisco le storie che le persone non sanno di vivere¹⁵.

La questione della cura rappresenta una delle chiavi di accesso all'enigmatica esistenza di Vivian Maier che Francesca Diotallevi sceglie di utilizzare nel suo romanzo: «Era il suo lavoro, in fondo. Prendersi cura delle vite degli altri, e delle loro storie, soprattutto»¹⁶, si legge ad esempio qualche pagina più avanti. Eppure, la curiosità di scandagliare le vite altrui non può che rivelarsi, al di là del lavoro di cura, una particolare forma di curiosità nonché un'irresistibile tendenza ad «invadere l'intimità degli altri», in modo da «avvertire meno gravoso il peso della propria solitudine»¹⁷. Anche l'accumulo ossessivo di giornali, riuniti in pile sempre più alte che finiscono per rendere soffocante, claustrofobica e maleodorante la camera della casa presso cui Vivian lavora, non può che essere letto come il disperato tentativo di riempire un vuoto. L'unico personaggio in grado di intuire il

¹⁴ F. DIOTALLEVI, *Dai tuoi occhi solamente* (2018), Vicenza, Beat, 2020, p. 3.

¹⁵ Ivi, p. 9.

¹⁶ Ivi, p. 15.

¹⁷ Ivi, p. 35.

segreto della bizzarra bambinaia è il padrone di casa, Frank, marito annoiato, padre affaticato di tre figli, scrittore insoddisfatto, che tende ad affogare nell'alcool la paura del fallimento. Il romanzo è costruito sull'incontro di queste due anime, speculari e tormentate, accomunate dalla vocazione artistica e da un rapporto conflittuale con il successo che ne deriva (o ne potrebbe derivare): se Frank, scrittore di *bestseller*, è destinato a un successo senza genio, Vivian, al contrario, possiede il genio ma rifiuta il successo.

Il parallelismo tra fotografia e scrittura può apparire in alcuni passaggi scontato, sebbene si appoggi sul simmetrico attaccamento che lo scrittore e la fotografa nutrono nei confronti dei rispettivi dispositivi: la macchina da scrivere e la macchina fotografica. Molto più stimolante si rivela invece il riferimento al racconto *Bartleby lo scrivano* di Herman Melville, che Vivian sorprende sulla scrivania dello scrittore infilandosi nel suo studio mentre la famiglia è fuori casa. L'analogia tra il personaggio di Bartleby, che alle sollecitazioni del mondo esterno e ai doveri imposti dal lavoro risponde con la celebre e laconica formula «Preferirei di no» e quello di Vivian Maier, così disinteressata alla fase di produzione delle sue stesse opere e al possibile profitto che ne deriverebbe da non desiderare neanche di sviluppare i suoi numerosissimi scatti, appare particolarmente suggestiva. Ad accomunarli è un carattere misterioso ed elusivo che li rende personaggi indecifrabili, destinati a restare enigmi irrisolti. Quello che scrive Gianni Celati a proposito dello scrivano – «I tentativi sono stati innumerevoli, le illuminazioni pochissime, e allora viene da pensare che questo personaggio ci attiri verso un tranello in cui tutte le spiegazioni e interpretazioni debbono cadere nel vuoto»¹⁸ – potrebbe infatti essere rivolto, senza troppe forzature, anche al caso della fotografa newyorkese, su cui continuano a diffondersi numerose congetture, tra cui quella secondo cui la sua identità non sarebbe nient'altro che una montatura a fini commerciali. Se, come Bartleby, anche Vivian potrebbe essere definita come un personaggio «mimetico, elusivo, apparentemente incolore»¹⁹, il parallelismo tra questi due personaggi può essere spinto ancora oltre. Nella sua lettura del racconto di Melville affidata alle pagine di *Il borghese fa il mondo*, Sergio De Santis sottolinea come l'ambiguità del personaggio di Bartleby sia ulteriormente confermata e amplificata dal fatto che il racconto, incompreso al momento della sua pubblicazione, fosse destinato a un successo soltanto postumo. Di Bartleby, ricorda De Santis, sappiamo poco, se non che aveva lavorato presso l'ufficio delle lettere smarrite a Washington. Un dettaglio che suggerisce di leggere l'opera di Melville come un messaggio in bottiglia lanciato ai posteri, rivolto a lettori sconosciuti, lontani nello spazio e nel tempo:

¹⁸ G. CELATI, *Introduzione*, in H. MELVILLE, *Bartleby lo scrivano* (1853), Milano, Feltrinelli, 2012, p. VIII.

¹⁹ S. DE SANTIS, *Bartleby, un racconto nella bottiglia*, in *Il borghese fa il mondo*, a cura di F. de Cristofaro e M. Viscardi, Roma, Donzelli, 2017, p. 21.

Sono comunicazioni in genere disperate, i messaggi in bottiglia. Si scrive qualcosa, spesso una richiesta di aiuto, su un foglietto, lo si infila in una bottiglia, la si tappa e getta in mare sperando che qualcuno, da qualche parte, prima o poi la trovi. [...] Melville i suoi messaggi in bottiglia li aveva spediti già, compreso il suo capolavoro, *Moby Dick*, che avrebbe navigato per più di mezzo secolo prima di essere raccolto da qualcuno che lo avrebbe poi infilato negli scaffali tra le bottiglie più pregiate. Ma lui non lo ha mai saputo. Forse lo ha sperato, un successo in vita pari a quello tributatogli *post mortem*. [...] a guardar bene il mare, chiunque, se ha tempo, volontà e vista buona, può scorgere ancora bottiglie galleggianti²⁰.

Un’ipotesi suggestiva, che suggerisce involontariamente di poter leggere anche l’opera di Vivian Maier come una sorta di messaggio in bottiglia, destinato a navigare nell’oblio prima di essere trovato ed essere «poi infilato negli scaffali tra le bottiglie più pregiate». Prima di entrare nel canone dei fotografi del Novecento, la sua non era che «una figura anonima che scivolava come un’ombra nelle esistenze altrui»²¹. Significative risultano in questo senso le pagine finali del romanzo di Diotallevi, che suonano come una sorta di memorie di un’esclusa:

Ogni notte, da qualche tempo, faccio lo stesso sogno. Sono ferma davanti a una casa, il cielo è un ammasso di nubi scure, sta per fare buio, forse piovierà. Immobile sul vialetto guardo le luci accendersi una dopo l’altra, scorgo gli abitanti passare davanti alle finestre illuminate, riunirsi a una tavolata. Immagino le loro risate, il calore delle voci, l’intimità dei gesti. [...] Io sono l’ombra che, obliqua, attraversa il muro di mattoni dietro cui si riuniscono le famiglie; sono quella che si riflette nei vetri quando scende la notte. Non posso fare altro che osservare, da fuori²².

Il personaggio di Vivian si autodefinisce quindi come un’ombra che si riflette nel vetro delle esistenze altrui. Vivian si sorprende più volte a contemplare la propria immagine nello specchio. Il riflesso del proprio volto e del proprio corpo nelle vetrine di un negozio, nella finestra di una casa, nello specchio del bagno, rappresenta il paradossale contrappunto di un’esistenza trascorsa ad osservare senza essere vista: «Vivian tornò nella stanza dei Warren con la Rolleiflex appesa al collo. In piedi davanti alla specchiera rivolse un lungo sguardo al suo riflesso. La camicetta a righe con le maniche corte, la severa gonna a vita alta, le occhiaie scure»²³.

²⁰ Ivi, p. 27.

²¹ F. DIOTALLEVI, *Dai tuoi occhi solamente*, cit., p. 82.

²² Ivi, p. 196.

²³ Ivi, p. 82.



Alla pratica dell'autoritratto la *vera* Vivian Maier si era dedicata con costanza, a giudicare dai numerosi autoscatti che Maloof ha scovato nel suo ricchissimo archivio. Nel romanzo di Diotallevi, la scena dell'autoritratto viene più volte rievocata e descritta, o per meglio dire, *narrativizzata* e *dinamizzata*. Si legga, ad esempio, il seguente brano che rivela la funzione genetica ricoperta, nel romanzo, dal *setting* di uno degli autoscatti effettivamente realizzati da Vivian Maier:

Prese la lampada del flash. [...] Sostituì la lampadina usata con una nuova, poi puntò la lampada verso l'alto tenendo il braccio teso sopra la testa. Nello specchio, grazie a un gioco di riflessi, riusciva a vedersi di fronte e di spalle. Due Vivian che si riflettevano all'infinito, scomponendosi in decine di donne che indossavano tutte la medesima camicetta gialla. La Rolleiflex nella mano destra, Vivian sollevò lo sguardo verso il soffitto bianco, su cui la luce sparata dal flash avrebbe rimbalzato, illuminando le pareti blu del piccolo bagno sprovvisto di finestre ed esorcizzando, per un breve istante, tutto il buio che si portava addosso²⁴.



²⁴ Ivi, p. 131.

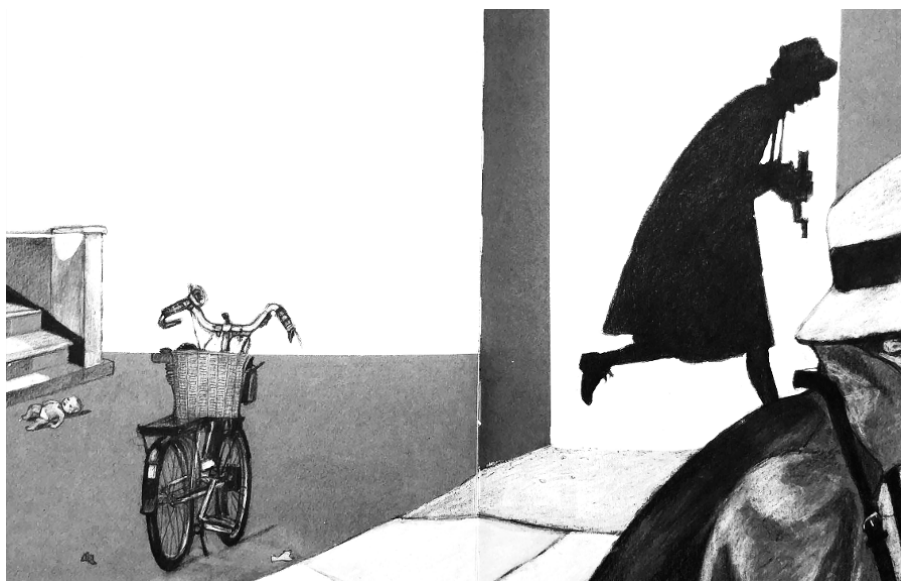
Si tratta di una sorta di *ekphrasis mimetica* narrativizzata che si ripete in molti altri passaggi del romanzo (si pensi alla scena dell'incidente in bicicletta in cui è coinvolto uno dei bambini della famiglia per cui lavorava o agli scatti rubati in treno) e si rivela non molto dissimile da quel processo di «integrazione traspositiva» e «dinamizzazione dell'immagine», definito da Michele Cometa a proposito di romanzi come *E le altre sere verrai?* (2002) di Luc Besson, ispirato a *I nottambuli* di Edward Hopper²⁵.

Una reinterpretazione di uno dei più noti autoritratti della tata fotografa appare anche sulla copertina di *Lei. Vivian Maier*, l'albo illustrato di Cinzia Ghigliano edito nel 2016 da Orecchio Acerbo, Premio Andersen nello stesso anno per il «Miglior Libro Fatto ad Arte»²⁶. La disegnatrice e fumettista italiana, una delle prime donne attive in questo ambito artistico, costruisce il proprio albo sulla personificazione della Rolleiflex che ha accompagnato la fotografa negli anni Cinquanta e Sessanta. La scelta del bianco e nero nei disegni è in linea con le stesse fotografie di Vivian Maier e ben restituisce l'effetto generato dal contesto urbano e metropolitano in cui gli scatti sono ambientati. La ricorrenza della parola “occhi” e delle varie voci dei verbi “guardare”, “osservare”, “vedere” e la densità del campo semantico dello sguardo sono elementi significativi che rivelano tratti di evidente continuità tra il libro per l'infanzia e il successivo romanzo di Diotallevi, confermati anche dall'indugiare sull'elemento del vagabondaggio e sulla visione del fotografo come ladro di attimi e di anime. Uno dei aspetti più interessanti del libro si rivela, però, in particolare, la scelta della forma diaristica, che diventa veicolo di diffusione del concetto chiave di straordinarietà del quotidiano: «Io sono la penna con cui quel diario è stato scritto. Io, l'occhio strano che ha testimoniato la straordinarietà del quotidiano», si legge infatti nelle pagine che chiudono il volume.

Vi è un ultimo dettaglio dei disegni di Cinzia Ghigliano su cui vale la pena soffermarsi prima di concludere queste brevi e rapsodiche riflessioni. Si tratta di due caratteristiche legate all'aspetto fisico e al modo di muoversi della bambinaia fotografa: i passi ampi, «come un trampoliere dalle lunghe gambe», e la silhouette nera dall'ampio impermeabile che si aggira per le strade con la Rolleiflex al collo.

²⁵ Cfr. M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina, 2012.

²⁶ C. GHIGLIANO, *Lei. Vivian Maier*, Roma, Orecchio Acerbo, 2016. Per una definizione del genere dell'albo illustrato un utile strumento è offerto da *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, Roma, Donzelli, 2012, del collettivo bolognese Hamelin.



Camera oscura è il titolo italiano dell'ultimo romanzo di Günter Grass, pubblicato nel 2008. Si tratta di un libro di memorie familiari *sui generis*, in cui l'autore, nelle vesti di personaggio, chiama a raccolta i figli dei suoi diversi matrimoni per una sorta di masochistico processo alla sua controversa figura di padre²⁷. I disegni a carboncino realizzati dallo stesso scrittore, talento multiplo, fungono da intermezzo vivace e perturbante tra i capitoli.

Il loro unico soggetto è rappresentato dalla bizzarra figura di Maria Rama, Marielchen nel gergo domestico, fotografa "ufficiale" della famiglia e ombra del padre che le chiede di ritrarre oggetti e situazioni che possano servire da ispirazione per i suoi libri o manufatti artistici. Un costante alone di realismo magico gravita intorno alla figura di questa fotografa misteriosa e fedele, che parla poco, e in modo per lo più sentenzioso, ma segue tutto.



²⁷ Cfr. G. GRASS, *Camera oscura* (2008), trad. it. di C. Groff, Torino, Einaudi, 2009. Per un approfondimento su questo libro di memorie mi permetto di rinviare al mio *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, cit.

Il suo aspetto fisico – la corporatura alta e dinoccolata, il caschetto nero liscio, l’abbigliamento casto e il modo di impugnare l’apparecchio fotografico – ricorda in modo piuttosto impressionante la nostra Vivian Maier, che sarebbe stata però scoperta, come si è visto, soltanto dopo la pubblicazione del romanzo di Grass. La curiosa coincidenza si estende dall’aspetto fisico al particolare rapporto che questi due personaggi, probabilmente del tutto estranei l’una all’altra, intrattengono con il mezzo fotografico. Se gli scatti della *street photographer* newyorkese erano stati accuratamente nascosti agli sguardi esterni e compulsivamente accumulati in scatole di cartone mai aperte, le foto scattate da Mariechen e sviluppate nella camera oscura che dà il titolo al romanzo sono altrettanto perturbanti per la loro capacità di mostrare, una volta sviluppate, oggetti, persone o dettagli assenti sulla scena al momento dello scatto. L’elemento di sospetto e di mistero legato per definizione all’apparecchio fotografico si intensifica e si estende così dal momento dello scatto a quello dello sviluppo delle immagini. Antesignane dei fotomontaggi, queste ultime vengono avvertite a più riprese nel testo come oggetti magici, nati dalla capacità di Mariechen di indovinare i desideri, più o meno espressi, della famiglia. Una delle caratteristiche della mitica Agfa-Box si rivela infatti la possibilità di muoversi nel tempo, facendo rivivere scene del passato o prefigurando il futuro:

La Box riusciva a ricordare con estrema esattezza. Forse la cosa straordinaria era che non soltanto esaudiva desideri, ma che fosse in grado di memorizzare tutto il passato come un computer, anche se allora non c’erano ancora né dischi fissi né dischetti. Perciò assillavo Mariechen: «Insomma cosa c’è di particolare dentro la cassetta?» Ma non mi è venuta incontro neanche con mezza parola. «Non voglio saperlo, Pat. È un enigma. Basta!», ha detto, «l’importante è che la mia Box vede ciò che è stato e ciò che sarà»²⁸.

Questa capacità di condensare il tempo, di fissare sulla carta, in questo caso fotografica, passato, presente e futuro in rapide immagini, potrebbe rendere l’album composto dagli scatti di Mariechen simile a un libro di famiglia attorno cui gli eredi si riuniscono per condividere i ricordi. Oltre che rinviare all’apparecchio fotografico della fedele ritrattista, il titolo tedesco – *Die Box. Dunkelkammergeschichte* – rimandava infatti alle *storie* che lo sviluppo dei negativi nella camera oscura era in grado di far emergere facendo cogliere dettagli non percepibili a occhio nudo. Si tratta, tuttavia, di un album di famiglia effimero se è vero che, come alcuni dei commensali dichiarano, l’immenso materiale fotografico è andato perduto in un incendio e anche prima di quell’evento traumatico la sua fragilità ne minacciava la durata: «le copie iniziavano a sbiadire, i negativi rendevano sempre meno, finché non rimaneva più niente – un vero peccato»²⁹.

²⁸ G. GRASS, *Camera oscura*, cit., pp. 144-145.

²⁹ Ivi, p. 178.



I negativi di Vivian Maier hanno avuto, per caso o per destino, un epilogo ben più fortunato delle fotografie di Mariechen, emergendo dall'oblio e sopravvivendo a innumerevoli traslochi, oltre che all'umidità delle cantine e dei garage delle case in cui la bambinaia aveva lavorato. «È un enigma. Basta!»: è la frase che si sarebbe tentati di pronunciare, parafrasando il romanzo di Grass, a proposito dell'inafferrabile esistenza di Vivian Maier. Con la consapevolezza, però, che la realtà, talvolta, possa risultare ben più sfuggente, ironica e romanzesca di qualsiasi sua finzionalizzazione.

ABSTRACT

One of the paradoxes surrounding the figure of Vivian Maier consists in the relationship that exists, in her daily life and in her production, between indoor and outdoor environments, between the city and the home. If the biographical reconstruction of her life spent as a nanny and caregiver for numerous families would suggest placing her figure in the furrow of the many fascinating representations of domestic servants in literature, film and TV series, her shots reveal something different, starting with their setting, which is almost always outdoors and urban.

KEYWORDS

Darkroom; Günter Grass; literature and photography; urban landscape; Vivian Maier.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Elisabetta Abignente is a researcher in Literary Criticism and Comparative Literature at the University of Naples Federico II. She is the author of *Quando il tempo si fa lento. L'attesa amorosa nel romanzo del Novecento* (Carocci, 2014), *In eredità l'altrove. Andreï Makine all'incrocio tra due mondi* (Ad est dell'equatore, 2018) and *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo* (Donzelli, 2021). She has written essays dedicated to the work of Proust, Mann, García Márquez, Ginzburg, Barthes, Tondelli, Ernaux. She collaborated on the handbook of Comparative Literature edited by Francesco de Cristofaro (Carocci, 2020) with a chapter on literature and the other arts.